



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Realización de cinco adaptaciones para guitarra de obras del compositor Gerardo
Guevara: Interpretación en concierto**

AUTORA

Tamara Alexandra Vásquez Marín

C.I. 0105295885

DIRECTOR

Mgst. Nelson Dario Ortega Cedillo

C.I. 0104617360

**Trabajo de Titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Instrucción
Musical**

CUENCA – ECUADOR

NOVIEMBRE 2018



RESUMEN

El objetivo general del presente trabajo está enfocado en la realización de cinco adaptaciones para guitarra de obras del compositor Gerardo Guevara, abordando esta técnica como un recurso musical que está sujeto a varios preceptos para llevar a cabo su ejecución.

A través de una investigación y análisis se ha llegado a definir que existen diversas normas y consideraciones técnico-musicales que son necesarias analizar previamente con el fin de mantener las características compositivas, es decir, respetar en la medida posible el concepto de la obra y sus elementos musicales en cuanto a melodía, ritmo, armonía, dinámica.

Además, el conocimiento de la técnica y características que posee la guitarra es importante para poder añadir a dichas obras elementos y recursos propiamente del instrumento en virtud de que la ejecución de las mismas sea de calidad y éxito.

Palabras claves:

ADAPTACIÓN, GERARDO GUEVARA, GUITARRA, TÉCNICA, ANÁLISIS



ABSTRACT

The general objective of this work is focused on the realization of five adaptations for guitar works of the composer GG, approaching this technique as a musical resource that is subject to several precepts to carry out its execution.

Through research and analysis, it has been defined that there are various techno-musical norms and considerations that need to be analyzed before in order to maintain the characteristics of composition, that is, to respect as much as possible the concept of the work and its musical elements in terms of measure, rhythm, harmony, dynamics.

In addition to the knowledge of the technique and characteristics that the guitar possesses, it is important to be able to add to these elementary works and resources of the instrument itself, in virtue of the fact that the execution of them is of quality and success.

Keywords: ADAPTATION, GERARDO GUEVARA, GUITAR, TECHNICAL, ANALYSIS



ÍNDICE

RESUMEN	1
ABSTRACT	2
ÍNDICE.....	3
ÍNDICE DE TABLAS.....	5
ÍNDICE DE GRÁFICOS	6
CLAUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL.....	14
CLAUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL.....	15
DEDICATORIA.....	16
AGRADECIMIENTO.....	17
INTRODUCCIÓN	18
CAPITULO I Fundamentos en el proceso de adaptación instrumental.....	21
1.1 La adaptación en la obra musical	21
1.2 Breves antecedentes de la adaptación en la guitarra.....	26
1.3 Normas y consideraciones técnicas para el proceso de adaptación.....	32
1.4 Ejemplos sobre procesos y obras que se han adaptado para formato de guitarra sola.....	42



Universidad de Cuenca

CAPITULO II Proceso de adaptación de las obras seleccionadas.....	52
2.1 Breve reseña de las obras seleccionadas.....	52
2.2.Análisis musical de las obras en formato original como base para la adaptación hacia la guitarra.....	56
2.3.Técnicas de la guitarra que se utilizarán en la adaptación	66
2.4.Elementos técnicos de la guitarra utilizados utilizados en las adaptaciones.....	83
2.4.1. Descripción general de los elementos musicales utilizados en las adaptaciones.....	91
2.5 Estudio de obras modelo, para ejemplificar el trabajo realizado.....	100
2.6 Presentación de las adaptaciones para guitarra.....	148
2.7 Presentación de las obras en concierto	164
CONCLUSIONES	165
BIBLIOGRAFÍA	167
ANEXOS	170

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Simbología del análisis de la obra El Espantapájaros	44
Tabla 2 Características compositivas de Gerardo Guevara	55
Tabla 3 Análisis de la obra Despedida	58
Tabla 4 Análisis de la obra Se va con algo mío.....	60
Tabla 5 Análisis de la obra Otoño	62
Tabla 6 Análisis de la obra Me recordarás en el Agua.....	63
Tabla 7 Análisis de la obra La Toronja y el Limón.....	65
Tabla 8 Simbología del análisis de las adaptaciones	101



ÍNDICE DE GRÁFICOS

Ilustración 1 Portada de la obra Ariettina (Fernando Sor).....	22
Ilustración 2 Portada libro Guitar Collection (Victor Villadangos)	24
Ilustración 3 Portada Adaptación para Ensamble de 5 guitarras de Roland Dyens de la Aria de la Bachianas Brasileiras No. 5 (H. Villalobos).....	28
Ilustración 4 Clases maestras con Leo Brouwer (Cuenca, mayo 2018)	33
Ilustración 5 Suite no.1 en mi menor para láud (Bach)	36
Ilustración 6 Suite no. 1 en mi menor para guitarra (Bach)	36
Ilustración 7 Chaconne Violín partita no. 2 (Bach).....	36
Ilustración 8 Adaptación Chaconne (Andrés Segovia).....	37
Ilustración 9 Granada de la Suite Española para piano (I. Albéniz).....	37
Ilustración 10 Granada de la Suite Española para guitarra (Adap. Steve Shorter).....	38
Ilustración 11 Air on the G String para cuarteto de cuerdas (Bach).....	39
Ilustración 12 Air on the G String para cuarteto de guitarras (Adapt. Pedro Barreiro)..	39
Ilustración 13 Limoges, Le Marché para piano (Mussorgsky).....	40
Ilustración 14 Limoges, Le Marché para guitarra (Adap. Pedro Barreiro)	41
Ilustración 15 Raíces para guitarra y orquesta (Carlos Bonilla).....	41
Ilustración 16 Raíces para ensamble de guitarras (Adap. M. Beltrán)	42
Ilustración 17 Gerardo Guevara 26 abril 2018	44
Ilustración 18 Adaptación del pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero).....	46
Ilustración 19 Adaptación del pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez).....	46
Ilustración 20 Ritmo del pasillo "El Espantapájaros" (Gerardo Guevara)	46
Ilustración 21 Ritmo de la adaptación pasillo "El Espantapájaros"(Fidel Guerrero)	47
Ilustración 22 Ritmo de la adaptación pasillo "El Espantapájaros"(David Vázquez)	47
Ilustración 23 Pasillo "El Espantapájaros" (Gerardo Guevara).....	47
Ilustración 24 Cambio de notas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)	47
Ilustración 25 No altera notas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez).....	47
Ilustración 26 Digitación en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)	48
Ilustración 27 Digitación en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez)	48
Ilustración 28 Cejillas utilizadas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)	48
Ilustración 29 Cejillas utilizadas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez).....	49
Ilustración 30 Partitura original sin dinámicas pasillo "El Espantapájaros" (Gerardo Guevara)	49
Ilustración 31 Dinámicas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)	49



Ilustración 32 Dinámicas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez)	49
Ilustración 33 Compases 25-28 adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)	50
Ilustración 34 Compases 25-28 adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez)	50
Ilustración 35 Compases 43-45 pasillo "El Espantapájaros" (Gerardo Guevara)	50
Ilustración 36 Cambios realizados de acuerdo a la original en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)	51
Ilustración 37 Compases 43-45 pasillo "El Espantapájaros" (Gerardo Guevara)	51
Ilustración 38 Cambios realizados de acuerdo a la original en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez)	51
Ilustración 39 Tablatura Italiana	69
Ilustración 40 Tablatura Francesa	69
Ilustración 41 Digitación mano izquierda	70
Ilustración 42 Digitación mano derecha	71
Ilustración 43 Registro de la guitarra	71
Ilustración 44 Afinación de la guitarra	72
Ilustración 45 Postura del cuerpo	75
Ilustración 46 Colocación sesgada	76
Ilustración 47 Utilización del ergoplay	77
Ilustración 48 Utilización del gitano	78
Ilustración 49 Posición del brazo izquierdo	78
Ilustración 50 Posición del brazo derecho	79
Ilustración 52 Posición de la mano izquierda vista de perfil	80
Ilustración 53 Posición mano derecha vista de lado	81
Ilustración 54 Posición mano derecha vista de perfil	81
Ilustración 55 Escritura de la Cejilla	84
Ilustración 56 Ejemplo de cejilla	85
Ilustración 57 Uso de la cejilla en la adaptación pasillo "Me recordarás en el agua"	85
Ilustración 58 Arpeado según Tárrega	85
Ilustración 59 Arpeado utilizado en la adaptación pasillo "Me recordarás en el agua" .	86
Ilustración 60 Ejercicios de arpeggios	86
Ilustración 61 Arpeggios utilizados en la adaptación albazo "La Toronja y el Limón" ...	86
Ilustración 62 Armónico	87
Ilustración 63 Armónicos octavados	88
Ilustración 64 Ejecución armónico octavado	88
Ilustración 65 Escritura armónico octavado	88
Ilustración 66 Armónico utilizado en la adaptación pasillo "Se va con algo mío"	89
Ilustración 67 Ejecución del pizzicato de perfil	89
Ilustración 68 Ejecución del pizzicato visto de lado	89
Ilustración 69 Pizzicato utilizado en la adaptación "Se va con algo mío"	90



Ilustración 70 Ejemplos de apoyatura	90
Ilustración 71 Apoyaturas presentadas en la adaptación albazo "La Toronja y el Limón"	91
Ilustración 72 Escritura del vibrato	91
Ilustración 73 Pasillo "Despedida" para piano y voz	92
Ilustración 74 Adaptación para guitarra pasillo "Despedida"	92
Ilustración 75 Albazo "La Toronja y el Limón" para piano y voz.....	92
Ilustración 75 Albazo "La Toronja y el Limón" para piano y voz	
Ilustración 76 Adaptación para guitarra albazo "La Toronja y el Limón".....	92
Ilustración 77 Pasillo "Me recordarás en el agua" para piano y voz	93
Ilustración 78 Adaptación para guitarra del pasillo "Me recordarás en el agua"	94
Ilustración 79 Pasillo "Otoño" para voz y piano"	94
Ilustración 80 Adaptación para guitarra pasillo "Otoño"	94
Ilustración 81 Pasillo "Se va con algo mío" para voz y piano.....	95
Ilustración 82 Adaptación para guitarra del pasillo "Se va con algo mío".....	95
Ilustración 83 Melodía pasillo "Otoño" para piano y voz	96
Ilustración 84 Cambio de registro de la melodía pasillo "Otoño"	96
Ilustración 85 Melodía pasillo "Me recordarás en el agua" para piano y voz	96
Ilustración 86 Cambio de registro de la melodía pasillo "Me recordarás en el agua"	96
Ilustración 87 Ritmo del piano albazo "La Toronja y el Limón"	97
Ilustración 88 Ritmo adaptado a la guitarra albazo "La Toronja y el Limón"	97
Ilustración 89 Ritmo del piano albazo "La Toronja y el Limón" compases 12-16	98
Ilustración 90 Ilustración 23 Ritmo adaptado a la guitarra albazo "La Toronja y el Limón" compases 12-16.....	98
Ilustración 91 Ritmo del piano pasillo "Otoño"	98
Ilustración 92 Ritmo adaptado a la guitarra pasillo "Otoño"	99
Ilustración 93 Armonía pasillo "Otoño" compases 5-8	99
Ilustración 94 Tratamiento acordal en la adaptación del pasillo "Otoño" compases 5-8	100
Ilustración 95 Armonía pasillo "Otoño" compases 37-41	100
Ilustración 96 Tratamiento acordal en la adaptación del pasillo	100
Ilustración 97 Armonía pasillo "Me recordarás en el agua" compases 5-8.....	101
Ilustración 98 Disposición acordal en la adaptación del pasillo.....	101
Ilustración 99 Armonía pasillo "Me recordarás en el agua" compases 9-12.....	101
Ilustración 100 Disposición acordal en la adaptación del pasillo "Me recordarás en el agua" compases 10-13	101
Ilustración 101 Dinámica original albazo "La Toronja y el Limón"	102
Ilustración 102 Dinámica utilizada en la adaptación albazo "La Toronja y el Limón"	102
Ilustración 103 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 7-16.....	103
Ilustración 104 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 7-16.....	103
Ilustración 105 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 17-25.....	104
Ilustración 106 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 16-23.....	104



Ilustración 107 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 42-45.....	104
Ilustración 108 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 41-45.....	105
Ilustración 109 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 54-64.....	105
Ilustración 110 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 54-63.....	106
Ilustración 111 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 72-80.....	106
Ilustración 112 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 71-79.....	106
Ilustración 113 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 37-41.....	107
Ilustración 114 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 36-39.....	107
Ilustración 115 Figuración de la melodía original "La Toronja y el Limón" compases 15-16.....	105
Ilustración 116 Cambio de figuración "La Toronja y el Limón" compases 15-16.....	105
Ilustración 117 Figuración de la melodía original "La Toronja y el Limón" compás 26.....	105
Ilustración 118 Cambio de figuración "La Toronja y el Limón" compás 26.....	106
Ilustración 119 Figuración de la melodía original "La Toronja y el Limón" compas 78.....	106
Ilustración 120 Cambio de figuración "La Toronja y el Limón" compás 78.....	106
Ilustración 121 Melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 12-16.....	106
Ilustración 122 Melodía adaptada del piano "La Toronja y el limón" compases 12-16.....	107
Ilustración 123 Melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 42-46.....	107
Ilustración 124 Melodía adaptada del piano "La Toronja y el limón" compases 42-46.....	107
Ilustración 125 Alturas de la melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 12-16.....	107
Ilustración 126 Cambios en las alturas de la melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 12-16.....	108
Ilustración 127 Alturas de la melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 77-80.....	108
Ilustración 128 Cambio de alturas de la melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 76-79.....	108
Ilustración 129 Bajo omitido "La Toronja y el Limón" compases 1-6.....	108
Ilustración 130 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 7-16.....	109
Ilustración 131 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 22-41.....	109
Ilustración 132 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 42-46.....	110
Ilustración 133 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 52-64.....	110
Ilustración 134 Disposición acordal piano "La Toronja y el Limón" compás 74.....	111
Ilustración 135 Disposición acordal piano "La Toronja y el Limón" compás 78.....	111
Ilustración 136 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 85-89.....	111
Ilustración 137 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 1-8.....	112
Ilustración 138 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 1-8.....	112
Ilustración 139 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 9-16.....	113



Ilustración 140 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 9-16.....	113
Ilustración 141 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 17-26.....	114
Ilustración 142 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 16-23.....	114
Ilustración 143 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 37-41.....	114
Ilustración 144 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 36-40.....	115
Ilustración 145 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 42-46.....	115
Ilustración 146 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 41-46.....	115
Ilustración 147 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 52-61.....	116
Ilustración 148 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 52-63.....	116
Ilustración 149 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 72-80.....	116
Ilustración 150 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 72-80.....	116
Ilustración 151 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 1-4.....	117
Ilustración 152 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 1-4.....	117
Ilustración 153 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 7-11.....	118
Ilustración 154 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 5-8.....	118
Ilustración 155 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 52-56.....	118
Ilustración 156 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 52-55	
Ilustración 157 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 57-61.....	118
Ilustración 158 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 56-60.....	119
Ilustración 159 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 86-89.....	119
Ilustración 160 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 86-89.....	119
Ilustración 161 Arpeggio en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 1-4....	120
Ilustración 162 Arpeado en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 12, 18.....	120
Ilustración 163 Arpeado en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 39,40.....	120
Ilustración 164 Arpeado en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 72,77....	120
Ilustración 165 Arpeado en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 85.....	121
Ilustración 166 Apoyatura en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 9-10.....	121
Ilustración 167 Apoyatura en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 22.....	121
Ilustración 168 Apoyatura en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 63.....	121
Ilustración 169 Ligado en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 4.....	121
Ilustración 170 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 1,3, 7.....	122



Ilustración 171 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 11,13, 20.....	122
Ilustración 172 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 36, 41, 42.....	122
Ilustración 173 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 50, 51, 56, 59.....	123
Ilustración 174 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 75, 77- 79.....	123
Ilustración 175 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" Compases 84, 85.....	123
Ilustración 176 Staccato en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 10.....	123
Ilustración 177 Pizzicato en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 27.....	124
Ilustración 178 Melodía original "Se va con algo mío" compases 1-8.....	126
Ilustración 179 Melodía adaptada "Se va con algo mío" compases 1-8	127
Ilustración 180 Melodía original "Se va con algo mío" compases 9-16	127
Ilustración 181 Melodía original "Se va con algo mío" compases 9-16	127
Ilustración 182 Melodía del piano "Se va con algo mío" compases 17-24.....	128
Ilustración 183 Melodía adapta del piano "Se va con algo mío" compases 17-24.....	126
Ilustración 184 Melodía del piano "Se va con algo mío" compases 25-28.....	126
Ilustración 185 Melodía adaptada del piano "Se va con algo mío" compases 25-28...	127
Ilustración 186 Melodía del piano "Se va con algo mío" compases 45-48.....	127
Ilustración 187 Melodía adaptada del piano "Se va con algo mío" compases 45-48...	127
Ilustración 288 Figuración original piano "Se va con algo mío" compases 1-8.....	127
Ilustración 189 Figuración adaptada "Se va con algo mío" compases 1-8.....	128
Ilustración 190 Figuración original piano "Se va con algo mío" compases 9-12.....	128
Ilustración 391 Figuración adaptada "Se va con algo mío" compases 9-17.....	128
Ilustración 192 Figuración original piano "Se va con algo mío" compases 17-20.....	129
Ilustración 193 Figuración adaptada "Se va con algo mío" compases 17-20.....	129
Ilustración 194 Figuración original piano "Se va con algo mío" compases 25-32	132
Ilustración 195 Figuración adaptada "Se va con algo mío" compases 25-32	132
Ilustración 196 Figuración original piano "Se va con algo mío" compases 33-40.....	130
Ilustración 197 Figuración adaptada "Se va con algo mío" compases 33-40	133
Ilustración 198 Figuración original piano "Se va con algo mío" compases 41-48	133
Ilustración 199 Figuración adaptada "Se va con algo mío" compases 43-48	133
Ilustración 200 Figuración original piano "Se va con algo mío" compases 49-56.....	132
Ilustración 201 Figuración adaptada "Se va con algo mío" compases 49- 56.....	132
Ilustración 202 Figuración original piano "Se va con algo mío" compases 65-68.....	132
Ilustración203 Figuración adaptada "Se va con algo mío" compases 65-68.....	132



Ilustración 204 Figuración original piano “Se va con algo mío” compases 69-73.....	133
Ilustración 205 Figuración adaptada “Se va con algo mío” compases 69-73.....	133
Ilustración 206 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 1-8.....	133
Ilustración 207 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 9-12.....	134
Ilustración 208 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 13-16.....	134
Ilustración 209 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 17-24.....	134
Ilustración 210 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 29-32.....	135
Ilustración 211 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 33-40	137
Ilustración 212 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 41-48	138
Ilustración 213 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 49-56	138
Ilustración 214 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 65-73.....	137
Ilustración 215 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 1-8.....	137
Ilustración 2164 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 9.....	137
Ilustración 217 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 9, 14,15.....	138
Ilustración 218 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 23.....	138
Ilustración 219 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 21-22; 24-25	
Ilustración 220 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 36.....	138
Ilustración 221 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 27, 31- 34.....	139
Ilustración 222 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 40.....	139
Ilustración 223 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 37-41....	139
Ilustración 224 Dinámica original “Se va con algo mío” compases 43- 47.....	140
Ilustración 225 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 44,46.....	140
Ilustración 226 Dinámica original “Se va con algo mío” compases 49-50.....	140
Ilustración 227 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 50-64	143
Ilustración 228 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 68.....	143
Ilustración 229 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compás 65.....	141



Ilustración 230 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 70.....	141
Ilustración 231 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 68-71....	142
Ilustración 232 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compases 7-12.....	142
Ilustración 233 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compases 14- 27.....	142
Ilustración 234 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compás 29.....	143
Ilustración 235 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compás 40.....	143
Ilustración 236 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compás 47.....	143
Ilustración 237 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compás 53.....	143
Ilustración 238 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compases 57, 59.....	143
Ilustración 239 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compases 71.....	144
Ilustración 240 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compases 3, 7.....	144
Ilustración 241 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compases 10- 11.....	144
Ilustración 242 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compases 31-32.....	144
Ilustración 243 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compás 5.....	144
Ilustración 244 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compás 52.....	147
Ilustración 245 Apoyatura en la adaptación "Se va con algo mío" compás 69.....	147
Ilustración 246 Arpeado en la adaptación "Se va con algo mío" compás 15.....	145
Ilustración 247 Arpeado en la adaptación "Se va con algo mío" compás 37.....	147
Ilustración 248 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compás 53.....	147
Ilustración 249 Armónico en la adaptación "Se va con algo mío" compases 8-9.....	148
Ilustración 250 Armónico en la adaptación "Se va con algo mío" compases 3, 7.....	148
Ilustración 251 Armónico en la adaptación "Se va con algo mío" compás 74.....	146
Ilustración 252 Pizzicato en la adaptación "Se va con algo mío" compás 26.....	148



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Tamara Alexandra Vásquez Marín en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Realización de cinco adaptaciones para guitarra de obras del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara: Interpretación en concierto", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 07 noviembre 2018

Firma manuscrita de Tamara Alexandra Vásquez Marín en tinta azul, sobre una línea horizontal.

Tamara Alexandra Vásquez Marín

C.I: 0105295855



Cláusula de Propiedad Intelectual

Tamara Alexandra Vásquez Marín, autor/a del trabajo de titulación "Realización de cinco adaptaciones para guitarra de obras del compositor Gerardo Guevara: Interpretación en Concierto", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 07 de noviembre 2018

Una firma manuscrita en tinta azul sobre una línea horizontal.

Tamara Alexandra Vásquez Marín

C.I: 0105295885



DEDICATORIA

El presente trabajo va dedicado a Dios por darme vida y sabiduría para llegar a un momento significativo en mi desarrollo profesional.

A mis padres Fabiola Marín y Fabián Vásquez que son el pilar fundamental por brindarme su apoyo y ejemplo de perseverancia para lograr mis metas.

A mi familia que fue coparticipe de cada etapa de mi vida para concluir este proceso entre ellos: mi tía Marisol Marín y en especial a mi abuela Enma Astudillo que a pesar de ya no estar conmigo fue y será una de mis motivaciones.

De manera especial y a través del desarrollo de este trabajo a todos los guitarristas académicos que desean ampliar su repertorio.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia por su apoyo para culminar con éxito mis estudios.

A todos los maestros y maestras de la universidad que aportaron en mi formación profesional, en especial a mi director de tesis, Mst. Nelson Ortega cuya entrega y orientación para el desarrollo de este proyecto han sido esenciales.

Además, un agradecimiento a todas las personas que aportaron en este trabajo en especial los guitarristas Carlo Magno, Pedro Barreiro, Carlos Falconí por sus consejos y aporte de conocimientos.

INTRODUCCIÓN

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín



El presente trabajo de titulación está enfocado en la realización de adaptaciones e interpretación de cinco obras del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara¹, dirigido principalmente a intérpretes de la guitarra. Cabe señalar que el desarrollo de la tesis aborda esta técnica como un recurso musical, el cual ha jugado un papel importante en el repertorio musical académico, además este proceso ha sido utilizado por varias generaciones de músicos para producir repertorio de todo estilo musical. De esta manera, el siguiente concepto será el eje central del trabajo propuesto que se refiere a la palabra adaptación, “para todo tipo de música que sin cambiar su estructura, ni sus partes, ni sus líneas melódicas, ni sus armonías es re orquestada por su autor, y/o orquestadores o arregladores.” (Lerman, 2007)

La música de Gerardo Guevara ha sido interpretada y arreglada para varios instrumentos como piano, coro, orquesta, etc. Sin embargo, dentro de su repertorio solo hay dos obras compuestas para guitarra, como también arreglos para este instrumento de los cuales se conoce el aporte del guitarrista y catedrático japonés Ryuhei Kobayashi, quien ha sido reconocido como formador de varias generaciones de guitarristas en Guayaquil.² Además, Diego Pacheco, guitarrista cuencano que de igual manera ha tratado de ampliar el repertorio guitarrístico con obras de Guevara, por lo que al saber que el número de piezas musicales ya escritas para guitarra es escaso se ha visto necesario generar las adaptaciones para su difusión a través de este instrumento.

Además, con la ejecución de este proyecto se da a conocer parte de la música de Gerardo Guevara para conservar su legado musical, así como resaltar los elementos musicales característicos utilizados en su música a través de estas adaptaciones para guitarra de manera que se encuentre a disposición las partituras de las mismas para presentes y futuras generaciones de guitarristas.

El proyecto investigativo-creativo, está estructurado en dos capítulos. El primero se expone las bases sobre la adaptación musical, el proceso y los fundamentos a tener en cuenta para su realización. Asimismo, es importante conocer aquellos guitarristas que han

¹ Compositor ecuatoriano, perteneciente a la cuarta generación.

² Música para guitarra de América Latina Versiones para guitarra de RYUHEI KOBAYASHI



realizado arreglos o adaptaciones quienes han aportado a la guitarra através de la música de Gerardo Guevara. El capítulo dos está dedicado al proceso de elaboración de las adaptaciones, del formato de voz y piano a guitarra sola, con el fin de saber cómo fueron realizadas las mismas para lo cual es necesario un previo análisis musical de las obras en su formato original (voz y piano) lo cual nos permitirá conocer sus características como: la melodía, armonía, ritmo y forma. De igual manera, se determinará las técnicas musicales de guitarra que se utilizarán para desarrollar la adaptación ya que es necesario conocer las cualidades del instrumento para tomar en cuenta la posibilidad del registro y el número de cuerdas que posee la guitarra lo cual facilita la distribución de las voces. Finalmente, se presentará el análisis del proceso de la adaptación de dos obras contrastantes para demostrar el proceso del trabajo realizado.

Cabe indicar que para la realización de las adaptaciones fue necesario conseguir las partituras originales del compositor ya que existían varias versiones de las obras de Gerardo Guevara a través de una investigación exploratoria de las partituras originales para elegir cinco obras a partir del método deductivo, a las cuales se les efectuará el proceso de adaptación para guitarra.

A través de la experiencia práctica que posee el autor de esta propuesta, se podrá ofrecer la utilización de los recursos necesarios para la interpretación de las mismas entre ellos: postura correcta, técnica adecuada de las dos manos y el uso de los recursos que posee explotando al máximo el instrumento y así dentro de este contexto se desarrollará la interpretación de las cinco adaptaciones para guitarra de obras del compositor Gerardo Guevara y el estudio analítico, estructural y descriptivo de dos obras contrastes.

El objetivo general de esta investigación es la realización de cinco adaptaciones de obras en formato de voz y piano del compositor Gerardo Guevara para guitarra sola para lo cual es necesario que se cumplan los objetivos específicos que se han planteado en este trabajo los cuales son: generar los fundamentos para la realización de las adaptaciones a otro formato instrumental, determinar las características técnicas guitarrísticas que se utilizarán para la propuesta de adaptación, analizar dos obras contraste ya adaptadas como modelo de estudio y finalmente interpretar las obras en concierto.





CAPÍTULO 1

Fundamentos para la realización de una adaptación

1.1 La adaptación en la obra musical

La adaptación musical como su vocablo lo indica, es la nueva instancia en que se reproducirá el material es decir, el cambio de instrumentación de una obra sea de un formato grande a uno pequeño o viceversa sin modificar la misma. Sobre este argumento Guevara citado por Rodríguez (2016) sostiene que "...nunca se debe cambiar la armonía, el contrapunto, sino simplemente distribuyo las voces que están escritas de la idea original para el formato que quiera tener." Es fundamental conocer la definición de los términos de transcripción y arreglo para poder diferenciarlos e identificar que es la adaptación.

La transcripción musical es una herramienta que nos ayuda a notar las ideas musicales a través de una audición. "La transcripción musical se define como el proceso mediante el cual, partir de la audición de una pieza musical se reconstruye la secuencia de notas que forman la partitura. Dicho de otro modo consiste en obtener una representación simbólica de la pieza que contenga todos los aspectos musicales de la misma, es decir, además de la identificación de la nota, determinar el tono³, el ritmo, y la duración de la misma." (Gómez-Meire, 2010).

La transcripción es el proceso auditivo del músico en el que implica sus habilidades entre ellas: el entrenamiento auditivo, la memoria, el entendimiento de la obra y finalmente la escritura musical de los sonidos tanto melódica, rítmica, armónicamente y la parte interpretativa, es decir, la dinámica o agógica. En resumen se define la transcripción como: "... la capacidad de escuchar, y procesar mentalmente lo que se escucha representándolo de modo idéntico en la grafía musical tradicional." (Zurschmitten, 2011) Sin embargo, el término transcripción también abarca la realización de pasar un manuscrito al sistema de notación tradicional. De acuerdo a lo antes mencionado el guitarrista Carlos Falconi (comunicación personal, 29 de mayo de 2018)

³ Es un intervalo musical que en el sistema temperado es igual a un sexto de octava.

sostiene que “Una transcripción es el simple hecho de tomar una partitura a mano que sea ilegible y pasarlo a una plataforma de escritura musical, así mismo se corresponde con el hecho de transcribir textualmente de oído una obra de la cual no se disponga la partitura.”

Las obras de Fernando Sor, Dionisio Aguado y Carcassi son un ejemplo de transcripción ya que en su época escribían a mano por lo que a partir de estos manuscritos se han realizado ediciones modernas lo que se conoce como transcripción facsímil⁴, sin embargo hay ediciones Fortea que al igual son transcripciones pero no son originales al manuscrito ya que añade digitaciones o explicaciones para la interpretación de la obra. Algunos ejemplos son: obra completa para guitarra “facsímil” de Sor; Ariettina, es una pequeña aria para voz de mezzo y pianoforte con texto en italiano que gracias al investigador Matanya se logró recuperar el manuscrito por esto Editions Orphée⁵ realizó una reproducción facsímil completa del original de mano de Sor, así también una edición moderna con una transcripción para guitarra.

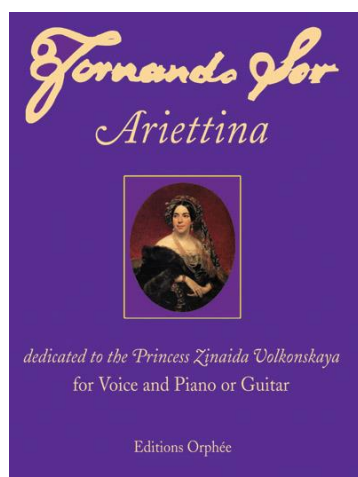


Ilustración 5 Portada de la obra *Ariettina* (Fernando Sor)
Fuente: <http://fernandosor.es/ariettina-otra-obra-recuperada-de-fernando-sor/>

Además, el libro *Obras desconocidas Vol. 2*, contiene 2 volúmenes de partituras de guitarras impresas en la época (XIX), que contienen transcripciones de fragmentos de ópera, piezas de Aguador, Sor, etc que forman parte de los Manuscritos Cortabarría. Además, “del contenido del manuscrito puedo adelantar que se trata de una recopilación

⁴ [Copia] exacta de un manuscrito, impreso, etc.

⁵ Editorial de música clásica para guitarra



de 104 piezas para guitarra sola. Casi todas las piezas son típicas de los salones románticos. Los autores más representativos son: Fernando Sor, con 28 piezas; Dionisio Aguado, con 19; Mauro Giuliani, con 6 obras; y el resto con una o dos como Ferdinando Carulli, François de Fossa y Leopoldo Urcullu. También cuenta con una versión de la archiconocida Habas verdes y del Himno de Riego.” (Rodríguez, 2014)

Por otro lado, el arreglo musical es una obra modificada de una obra original, en la cual se añaden nuevos elementos musicales ya sean melódicos, armónicos o rítmicos en base a los cuales la obra varía. Por lo que se le puede definir como una forma musical abierta, es decir, no se basa en reglas ya que no hay una prerrogativa apriorística que determine como debe ser un arreglo ya que puede destacar aspectos “ocultos” de la composición como también crear ya sea variaciones rítmicas, melódicas, contrapuntísticas, re armonizaciones y varios recursos creativos que puedan contribuir para plasmar una estética, es por esto que se debe tener en cuenta ciertos antecedentes para realizarlo como por ejemplo la estética que determina el arreglador debe guardar relación con el tema, el género y tener coherencia estableciendo un hilo conductor entre la visión del arreglador y la del compositor. Finalmente, es importante escoger los elementos musicales que se consideren relevantes y eliminar los que no, logrando así el arreglador plasmar su idea o “visión sonora” en base también a su experiencia personal, el autoanálisis y la búsqueda permanente de todas las fuentes que permitan desarrollar la amplitud en el lenguaje aplicado. (Netri)

Con referencia a la definición del arreglo musical Carlos Falconí (comunicación personal, 29 de mayo de 2018), dice que: “Arreglo es también una forma de composición, del tema original se lo lleva a un lenguaje personal, pudiendo modificarlo hasta que quede apenas reconocible, como también se puede hacer de varias partes en micro una adaptación o transcripción; y en macro se puede componer interludios, introducciones, variaciones, hacer una fuga o fugatto, re-armonizarlo, ritmizarlo, comprimir, expandir, es decir, se puede hacer cualquier fantasía creativa tomando una idea original propia de otro compositor.”.

Para ilustrar, Victor Villadangos guitarrista argentino reconocido como intérprete y arreglista se ha destacado por sus arreglos de tangos para guitarra sola en los que altera la armonía más sin embargo, conserva la melodía y el ritmo. Los cuales ha realizado de varias obras entre ellas Libertango, Triunfal, Escualo, Oblivion, Adiós nonino de uno de los compositores más relevantes del género Astor Piazzolla así como también del compositor Carlos Gardel la obra, el día que me quieras con el fin de difundir su música.



Ilustración 6 Portada libro Guitar Collection (Victor Villadangos) Fuente:
<https://www.google.com.ec/search?q=Portada+libro+Guitar+Collection+Victor+Villadangos&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiJ0Netj8TbAhVJslMKHddvBDoQsAQIJA&biw=1366&bih=637#imgsrc=Ywdt3BSGwEbbGM:>

Antes de desarrollar el estudio de la adaptación instrumental, es fundamental conocer las posibilidades y características del instrumento, en este caso, la guitarra es un instrumento de cuerda pulsada lo que la destaca es su sonoridad ya que por ser un instrumento polifónico puede realizar varias voces a la vez por lo que no necesita de otro instrumento pues puede realizar la melodía y acompañamiento a la vez, es por esto que a lo largo del tiempo se han realizado un gran número de obras orquestales que han sido adaptadas para guitarra por ser uno de los instrumentos que se ha destacado para realizar adaptaciones. “La guitarra es como una orquesta, distante y misteriosa; su sonido nos llega de un mundo mucho más pequeño y sutil que es nuestro-Andrés Segovia”. (Kolessov, 2012).

En cuanto al concepto de adaptación, el siguiente argumento de Rodríguez citado por Amezcuita (2011) explica claramente lo mencionado:

Una adaptación es volver las músicas guitarrísticamente, para adaptar por ejemplo el himno nacional para guitarras, se convierte en estudiantina es yo como guitarra, es simplemente poner a sonar los 4 o 5 instrumentos y volverlos guitarrísticos, puesto que la guitarra es un instrumento Emulador que puede sonar como un arpa, oboe, etc., ella se burla de todos los instrumentos, es una Burlona es un personaje de magos con todos los colores de la orquesta, la riqueza que tiene la guitarra es la posibilidad de tocar 3 do en diferentes partes, con diferentes texturas, en la misma altura del pentagrama, equisonos y la calidad de misma altura una diferente de otra, elementos enriquecedores que no tiene el piano, también utilizamos las scordaturas y poner a sonar la guitarra como un piano, todo está en la mente pero ella es un instrumento imitativo de mucho recurso, fácil de tocar mal, hay que estar muy pendiente de ella ya que si la descuidamos ella nos cobra en el escenario. Adaptar es poner la música al servicio y las sonoridades de nuestro instrumento, es como la guitarra adquiere identidad.

Por consiguiente, es necesario conocer el registro y todas las posibilidades que ofrece este instrumento en cuanto a la afinación, timbre, textura⁶, color y las posibilidades técnicas sonoras que se puede realizar como: pizzicato, campanella, trémolos, glissandos, ligados, entre otros; ya que al conocer las características del instrumento para el cual vamos a adaptar se puede conseguir que las obras adquieran una sonoridad guitarrística sin perder el estilo de la obra original. Además se debe establecer ciertos mecanismos, como la tonalidad al registro de la guitarra con el fin de que los elementos musicales de melodía, armonía y ritmo puedan ser interpretadas con facilidad de acuerdo a las posibilidades del instrumento en cuanto a las posiciones y técnica del mismo, así de esta manera la obra pueda tener estabilidad, expresividad y fluidez; es importante también establecer la dinámica y agógica de la obra para finalmente añadir características técnicas y tímbricas de la guitarra que destaquen su sonoridad sin perder el contexto de la obra pero que a su vez aporte un nuevo interés. (Ulloque, 2012)

⁶ Es la forma en que los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se combinan en una composición, determinando así la cualidad sonora global de una pieza.



Como ejemplo a lo antes mencionado, el compositor español Isaac Albéniz tiene obras importantes para piano como: Cádiz, Granada, Sevilla y Asturias (Leyenda) de la Suite española op. 47. Asturias es una de las obras conocidas por sus versiones guitarrísticas que por su interpretación en el piano transcrita a la guitarra por Tárrega a partir de la cual se han hecho varias adaptaciones pero la más afamada es de Andrés Segovia. (Gómez, 2017) De esta manera se puede determinar a esta obra como una adaptación porque se caracteriza por conservar los elementos musicales melodía, ritmo y armonía sin embargo presenta características propiamente del instrumento en este caso el rasgueo guitarrístico.

En conclusión se puede determinar que la transcripción, la adaptación y el arreglo son herramientas musicales que se encuentra por niveles, es decir, la transcripción como primer nivel, ya que lo principal es mantener la fiabilidad de la obra musical a la partitura por lo que es un registro de una obra original ya sea de un manuscrito o de una audición, luego el segundo nivel, la adaptación que es un tratamiento a partir de las condiciones: posibilidades musicales (registro, timbre, tratamiento acordal) y técnicas del instrumento al cual se está ajustando y finalmente el tercer nivel como arreglo musical, que de manera general afecta la obra original, no solo en el aspecto orquestal o del instrumento solo, sino que también se proyecta en modificar o alterar los elementos musicales de la obra original al incluir proceso creativo en el mismo. En consecuencia, al conocer los términos anteriormente dichos y a través de los ejemplos mencionados poder diferenciarlos, nos enfocaremos en la adaptación como el eje central del trabajo propuesto.

1.2 Breves antecedentes de la adaptación en la guitarra

A lo largo de la historia musical se han realizado adaptaciones de obras originales de diferentes géneros y estilos musicales, las cuales han servido en formatos específicos como la guitarra, desde esta posición es importante destacar las que han realizado guitarristas reconocidos como: Agustín Barrios, Andrés Segovia, Fernando Sor, Francisco Tárrega, Roland Dyens, Alirio Díaz, entre otros; así como también obras ecuatorianas gracias a guitarristas ecuatorianos como: Marcelo Beltrán, Omar Toral, Pedro Barreiro, Freddy Bravo, Marcelo y Diego Pacheco, entre otros.



En base a la definición antes mencionada, se puede definir que Tárrega además de ser conocido como un gran guitarrista, compositor y transcriptor se destacó como adaptador ya que quería demostrar todas las posibilidades que tiene el instrumento, existen más de doscientos adaptaciones y transcripciones. Lo más importante al realizarlos, es conservar el sentido de la música a través de la guitarra de manera que sea posible ejecutarla con naturalidad sin importar para que instrumento haya sido escrito originalmente se debe lograr que “...los timbres de los instrumentos originales se evoquen fielmente con la guitarra. Debido a ello, muchos de los tipos de digitaciones utilizadas por Tárrega constituyen una auténtica novedad.” (Anónimo)

Por lo que se considera como adaptaciones a algunas de sus obras entre ellas: “El Nocturno” (Chopin), La “Fuga” (Bach) es la 1era. Sonata para violín solo en Sol menor BWV 10001 transportada a la tonalidad de La menor para mejores efectos guitarrísticos, Louré (Bach), el “Minuet” (Mozart) es el minué del quinteto K. 593 en Re Mayor para dos violines, 2 violas y cello, Berceuse (Schumann), Andante (Haydn) las mismas que fueron publicadass por Vidal, Llimona y Boceta; Sociedad Editorial de Música y Orfeo Tracio. Además la obra “Claro de Luna-Adagio” (Beethoven), el “Vals” (Chopin) op. 34 no.2, “Romanza Barcarola” (Mendelssohn), Reverie (Schumann) las cuales se publicaron por Ildefonso Alier.

Al igual que Tárrega, Agustín Barrios Mangoré realizó adaptaciones. Barrios Mangoré se destacó como guitarrista clásico y compositor paraguayo de origen guaraní quien además fue un gran admirador de la obra de J.S. Bach razón por la cual realizó adaptaciones de dicho compositor y en efecto logro adquirir un mejor entendimiento de la función armónica-contrapuntística e integrar propiedades barrocas, clásicas, románticas, etc para sus composiciones. “El dominio del contrapunto adquirido a través de los modelos bachianos se palpa claramente en su obra *La Catedral*, una de sus más logradas creaciones; también podemos encontrar la influencia del barroco bachiano en sus *Preludios en do menor* y en el *Op. 5 No. 1 en sol menor*.” (Oxley, 2010) Cabe recalcar entre que fue el primer concertista en interpretar una suite completa de Bach al haber realizado una adaptación propia del laúd para la guitarra (Suite para Laúd N° 1).

De igual manera Andrés Segovia, guitarrista español reconocido realizó adaptaciones de las composiciones de J.S. Bach entre ellas: El preludio de la suite de violonchelo n.º 1 en sol mayor, que se encuentra adaptada en re mayor y fue grabada por el mismo para 78rpm el 2 de abril de 1935; Gavottes Cello Suite n.º 6 en re mayor, las cuales se interpretan en la guitarra en E mayor; Bourée de Violín Partita n.º 1 en si menor (publicado por Schott en Segovia's Guitar Archives Serie, 1928). Courante, de Cello Suite No. 3 en do mayor, grabado por Segovia el 2 de mayo de 1927 y publicado por Schott en 1928; La Sicilienne de Violín Sonata n.º 1 en sol menor; El Preludio, BWV 999, la cual se publicó en 1928 adaptada a re menor; Bourrées de Cello Suite No. 3 en do mayor y la obra más importante que se convirtió en un punto de referencia en el repertorio del guitarrista, fue la Chaconne del Violín Partita n.º 2 la misma que Andrés Segovia dio el estreno de su interpretación en re menor en París el 4 de junio de 1935 pero fue publicada por Schott en 1934.

Roland Dyens intérprete, compositor, arreglista e improvisador francés además de sus reconocidas composiciones y arreglos también ha realizado adaptaciones como por ejemplo: el Aria de la Bachianas Brasileiras n.º 5 del compositor H. Villa-Lobos.

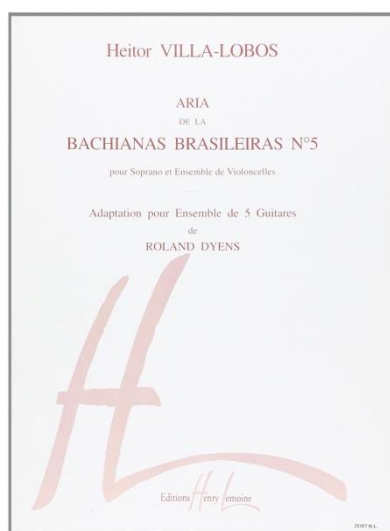


Ilustración 7 Portada Adaptación para Ensemble de 5 guitarras de Roland Dyens de la Aria de la Bachianas Brasileiras No. 5 (H. Villalobos) Fuente:
[https://www.spanishguitar.com/Product/5871/30/Aria-From-Bachianas-Brasileiras-No.5\(dyens\)_Villa-lobos,-Heitor/](https://www.spanishguitar.com/Product/5871/30/Aria-From-Bachianas-Brasileiras-No.5(dyens)_Villa-lobos,-Heitor/)

Dyens se
de la

expresa

siguiente manera en cuanto a su trabajo anteriormente ilustrado: “... pero en lo que se



Universidad de Cuenca

refiere a la guitarra, el arte de organizar (o adaptar) a menudo está ligado al arte de saber qué sacrificar. Sinceramente espero que la versión actual de este legendario nunca sea considerada como el sacrificio del arte.”

Alirio Díaz, destacado guitarrista clásico venezolano se dedicó alrededor de las décadas de los 60 y 70 del siglo XX) a la actividad editorial de partituras, su enfoque fue el rescate de la música de sus compatriotas por lo que incluye la realización de adaptaciones para la guitarra y la armonización de piezas tradicionales. “En 1967 la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela publica una serie de veintitrés adaptaciones para guitarra entre las cuales están recopiladas armonización de aguinaldos, tonadas y canciones venezolanas efectuadas por su maestro Vicente Emilio Sojo.” (Saavedra, 2016) Entre ellas se encuentran obras como: Cantico, Aguinaldo, Canción, Aire Venezolano, Galerón. También entre los años 1974 y 1977 Díaz se publica las armonizaciones y adaptaciones para guitarra de una serie de piezas tradicionales latinoamericanas.

Con referencia al Ecuador cabe recalcar el aporte de compositores y arreglistas como: Carlos Bonilla, Terry Pazmiño, César del Carmen al repertorio guitarrístico. Sin embargo, se ha buscado ampliarlo a través de adaptaciones gracias a guitarristas ecuatorianos que se describirán brevemente a continuación:

Marcelo Beltrán guitarrista, docente, compositor y arreglista quiteño; además se destacó como integrante y director del Ensamble de guitarras de Quito ha compuesto obras originales, adaptaciones de música universal y un extenso número de arreglos de música ecuatoriana y latinoamericana para este ensamble. Se destacan varias de sus adaptaciones: Raíces (Carlos Bonilla) para orquesta y guitarra, Cuarteto en Bm (Teresa Carreño 1853-1917), Toccata y fuga (Johann Sebastian Bach 1685-1750). ⁷

Pedro Barreiro (comunicación personal, 26 de mayo de 2018), guitarrista y compositor quiteño define el término adaptación como: el ajuste de una obra ya escrita para un formato establecido en este caso la guitarra, destaca que dicho proceso se puede realizar

⁷ Fuente: Autor Marcelo Beltrán



a toda obra al poner como ejemplo la pieza musical Cuadros de una exposición para guitarra sola de Kazuhito Yamashita. Además, aconseja que se ejecute la obra original en la guitarra con el fin de definir la tonalidad, solucionar lo que no se pueda ejecutar, ya sea omitiendo voces que no sean importantes. Se ha destacado como compositor, así como también ha realizado varias adaptaciones entre ellas: Limoges, Le Marché (Moussorgsky), Voces en la sombra (Juan Pablo Muñoz Saenz) para guitarra sola y Air on the G String (Bach) para cuarteto de guitarras.⁸

Carlos Falconi (comunicación personal, 29 de mayo de 2018), compositor y guitarrista quiteño aportando al concepto de dicho término dice:

Elegir una obra en el formato original y transportarla a otro instrumento o instrumentos, tratando de conservar la esencia de la misma, sin embargo la tonalidad puede o no cambiar de acuerdo a las características de los instrumentos a utilizar, las voces o disposiciones acordales están sujetas a cambios no obstante la armonía debe transportarse exactamente como la original y el ritmo también pero de igual manera en cuanto a las voces puede variar por el rango dinámico de los instrumentos, es decir, si suena mejor la línea melódica en el soprano y no en el tenor, es posible cambiarlo para lo cual se debe dominar las reglas de armonía y contrapunto. Además hace una analogía, una adaptación es como cuando un ser humano viaja a otro país debe comer a la misma hora pero otra comida, debe dormir a la misma hora pero en otro lugar, debe respirar todo el tiempo pero otro aire, debe “adaptarse” a otro medio pero su esencia sigue intacta.

Freddy Bravo (comunicación personal, 8 mayo de 2018), guitarrista cuencano quien actualmente es docente del Conservatorio “José María Rodríguez” sostiene que: según el maestro Roland Dyens toda música es adaptable, ya que se puede cambiar la afinación de la guitarra, además señala que es importante conocer las partes más importantes de la obra para resaltarlas buscando el registro más adecuado y la utilización de recursos debe ser de acuerdo al nivel del intérprete. Las adaptaciones de música ecuatoriana para guitarra sola que ha realizado son: Romance de mi destino, Himno Nacional del Ecuador,

⁸ Fuente: Autor Pedro Barreiro



Universidad de Cuenca

Himno a Cuenca, La Chola Cuencana y Chiquichay la cual fue realizada para el formato voz y guitarra.⁹

Marcelo Pacheco (comunicación personal, 8 mayo de 2018), en cambio manifiesta que: la adaptación es una copia original de la obra porque se debe respetar el estilo, estructura, ritmo y armonía más sin embargo la textura puede cambiar al omitir o añadir voces por la dificultad y técnica en el instrumento; además señala que la música dodecafónica y serial no puede ser adaptable debido a que es compuesta específicamente para cada instrumento. También ha realizado adaptaciones del formato de piano a guitarra sola como el Himno a Cuenca, que fue escrita para ser ejecutada con un capo en el primer traste por la tonalidad en la que se encontraba originalmente (Fa Mayor) y no se podía alterar debido a un acuerdo ministerial en esa época pero actualmente se encuentra en la tonalidad de (Mib Mayor) para piano y su adaptación la realizó en la tonalidad de (Re Mayor) ; también realizó la adaptación del Himno Nacional del Ecuador, además algunas tonadas que adquirió de un libro para piano como por ejemplo: Poncho Viejo, La Naranja, Ojos Azules, entre otras. Y la obra Ternura- Natalicio Lima de la cual no existía una partitura previa por lo que primero realizó una transcripción y luego la adaptación de la misma.¹⁰

Diego Pacheco, que de igual manera han formado parte del esfuerzo por ampliar el repertorio guitarrístico a través de la música ecuatoriana¹¹ no solo mediante arreglos y adaptaciones sino también han realizado composiciones de géneros ecuatorianos. En la actualidad Diego Pacheco ha estado trabajando en arreglos del compositor Gerardo Guevara con obras como: Fiesta, Se va con algo mío, entre otras.

1.3 Normas y consideraciones técnicas para el proceso de adaptación

⁹ Fuente: Autor Freddy Bravo

¹⁰ Fuente: Repositorio de la Universidad de Cuenca

¹¹ Artículo “Guitarras, guitarreros y guitarristas” de la Revista Cuenca Ilustre Cultural Tradicional Artística por Diego Pacheco.



Para efectuar el proceso de adaptación se debe señalar las normas a realizarse, en primer lugar el análisis para la selección de las obras debido a que existen diferentes versiones, ya sea que éstas han sido transcritas o arregladas por lo que se debe utilizar la original. Posteriormente, es importante hacer énfasis en cuanto al estilo compositivo de la obra seleccionada, es decir, realizar el análisis de los elementos musicales para poder distinguir las características y elementos compositivos con el fin de que no se pierda el concepto original y tenga coherencia. (Ulloque, 2012)

Por otra parte, las consideraciones que se deben tener en cuenta para comenzar este proceso están enfocadas hacia la parte instrumental, es decir, las características y posibilidades del instrumento en cuanto a sonoridad y técnica. Las cuales son: textura, registro, disposiciones acordales, timbre y técnica instrumental.

Al momento de adaptar se debe definir la textura musical de la obra ya que esta puede ser monódica, polifónica o melodía acompañada con el fin de "...escoger cuál es la densidad de la escritura armónica más recomendable, ya sea simultánea o arpegiada, que no desfigure la esencia de la obra teniendo en cuenta que las posibilidades de textura armónica entre el piano y la guitarra no son las mismas." (Gómez, 2017)

El registro del piano abarca más de siete octavas mientras que el de la guitarra es de tres octavas más una quinta por esto se debe buscar el adecuado acorde a las posibilidades del instrumento que se esté adaptando así también es importante definir las alturas, es decir, las notas más graves y más agudas de la melodía que se adaptarán en base a lo cual se puede elegir la tonalidad más adecuada que se encuentre en un rango dinámico cómodo, en el caso de la guitarra se busca el registro medio. Carlos Falconi (comunicación personal, 29 de mayo de 2018).

Además, existe una gran diferencia entre el piano y la guitarra en cuanto a las disposiciones acordales ya que se busca conseguir la naturalidad en la interpretación del instrumento por lo que es necesario cambiar la disposición y estructura del acorde mediante inversiones además si existe la presencia del arpeggio, en estos acordes la guitarra se limitará a encontrar una posición fija para poder realizarlo. (Gómez, 2017)

El timbre es inherente a cualquier instrumento, en consecuencia, es importante conocer y dominar las posibilidades sonoras del instrumento que vamos a adaptar, en el caso de la guitarra al ser considerada como una pequeña orquesta debe tomarse en cuenta que cada cuerda tiene un timbre diferente y se debe considerar el balance armónico entre éstas según Leo Brouwer¹², cada cuerda de la guitarra representa el sonido de un instrumento de la orquesta y define de la siguiente manera: la sexta cuerda es un trombón, la quinta cuerda es una trompa, la cuarta cuerda es una trompeta, la tercera cuerda es una viola con sordina, la segunda cuerda es un oboe. Además, “la calidad de construcción define su tímbrica propia. La potencia, articulación, expresión y pulsación son las claves que puntualizan y explotan la paleta de colores de una guitarra.” (Ruz, 2010) En consecuencia, la ejecución del guitarrista es importante ya que puede tener control sobre el timbre de acuerdo a la forma de usar los dedos, el lugar donde se ejecuta en la cuerda entre otras características.



Ilustración 8 Clases maestras con Leo Brouwer (Cuenca, mayo 2018) Fuente: Elaboración propia

Finalmente, se debe considerar los recursos técnicos y efectos sonoros utilizados en la obra original como por ejemplo: el pizzicato, arrastre, vibrato, trémolo, armónicos naturales y artificiales, trino, glissando, apoyaturas, entre otros; en otras palabras la técnica instrumental debe conservarse en la adaptación de acuerdo a la naturalidad de ejecución en el instrumento con el fin de que la obra conserve su estilo original.

¹² Clases maestras 8vo festival de guitarras Cuenca 25/05/18



Es por estas consideraciones que el siguiente capítulo se enfocará en dar a conocer todas las características del instrumento al cual se va a realizar las adaptaciones en este caso la guitarra; la notación, digitación, afinación, registro, timbre, la ejecución correcta y la técnica.

Por otro lado, se ha tomado de referencia al guitarrista cubano Leo Brouwer, quien sugiere conocer algunos parámetros previo a la realización de la adaptación como: el estudio melódico, análisis armónico, análisis morfológico y sistematización del proceso de análisis de cada una de las obras que se van a adaptar ya que de esta manera se puede conocer profundamente las características musicales facilitando así el proceso de adaptación.

Es necesario conocer los diferentes tipos de adaptación que pueden utilizarse:

- Adaptación armónica: Adaptar el contenido melódico del motivo a otros acordes.
- Adaptación de motivos: las notas del motivo se adaptan a cambios en la armonía, melodía o ritmo.
- Adaptación manteniendo el ritmo: Mantiene el ritmo pero cambia las alturas del motivo.
- Adaptación por cambio de nivel: Sustituir las notas del motivo por otras próximas, superiores o inferiores, excepto los adornos mantienen su misma condición.
- Adaptación por enlace armónico: Adaptar las notas del motivo a los siguientes acordes observando el enlace armónico entre los acordes según las reglas de la armonía.
- Adaptación por transporte: Transporte diatónicamente todas las notas del motivo. Trasladar la fundamental de un acorde a la fundamental de otro, la tercera a la tercera, etc. (Molina, 2006)

Lathnam, citado por Rodríguez (2016) manifiesta que: “El hecho de pasar una pieza musical de un instrumento a otro ya implica necesariamente una adaptación de la obra, de conocer plenamente la pieza y tener unos conocimientos básicos de música, tanto para el análisis (Formal, armónico, melódico, etc.) de la obra a adaptar, como del instrumento



o el formato al cual se piensa ajustar la pieza, la posibilidad del registro de los instrumentos, la textura, el color, de cada uno en caso de que la adaptación sea para un solo instrumento, pues hay que conocer su registro, la fisonomía del mismo.”

Al conocer las normas y consideraciones antes mencionadas y tener en cuenta los elementos característicos de la obra que deben mantenerse y de los que se pueden prescindir, dicho se define en los siguientes pasos:

- a. Tratamiento del registro instrumental (cambio de afinación o tonalidad):
Se podrá hacer una scordatura¹³ o una accordatura¹⁴, es decir, subir o bajar respectivamente la altura de ciertas cuerdas para adaptarse a la tonalidad deseada por factores de registro¹⁵ y digitación del instrumento. “Luego de la selección de la pieza y de los materiales musicales en general, se deberá elegir un temple o afinación “que exprese mejor el espíritu de la música.” (Valdez, 2005)

O ya sea se puede cambiar directamente la tonalidad de la obra de acuerdo a las consideraciones anteriormente descritas.

Ejemplos:

En el siguiente ejemplo que corresponde a la suite I (bwv 996) de J.S. Bach se mantiene la tonalidad original de la obra, Mi menor como se puede observar a continuación en la ilustración 5 y 6.

13 Desafinación: es una técnica utilizada con unos instrumentos de cuerda consistentes en una afinación distinta de la normal para conseguir efectos inusuales, cambiar el timbre del instrumento o para hacer posible la ejecución de acuerdos especiales.

14 Afinación: es el proceso de ajustar un instrumento musical para que esté perfectamente sintonizado con el sistema de sintonía actual o simplemente con el propio instrumento.

15 Grupos de sonidos de alturas determinada

Suite I (bwv 996)

Edited and fingered by Jerry Willard (Ariel, 1980) and Frank Koonce (Kjos, 1989)
Further edited and re-fingered by C. Nelson (1999)

J. S. Bach
Weimar (1708 - 1723)



Ilustración 9 Suite no.1 en mi menor para láud (Bach)

Fuente: https://www.delcamp.net/pdf/johann_sebastian_bach_bwv_996_suite_prelude_presto_allemande_courante_sarabande_bourree_gigue.pdf

Johann Sebastian BACH (1685-1750) SUITE BWV 996 EN MI MINEUR

Adaptation pour guitare de Jean-François Delcamp

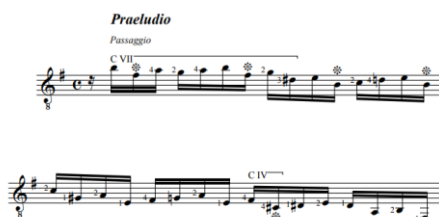


Ilustración 10 Suite no. 1 en mi menor para guitarra (Bach)

Fuente: https://www.delcamp.net/pdf/johann_sebastian_bach_bwv_996_suite_prelude_presto_allemande_courante_sarabande_bourree_gigue.pdf

En cambio, en este ejemplo Chaconne de J.S. Bach al igual se mantiene la tonalidad original, Re menor pero se utiliza una scordatura en la sexta cuerda de la guitarra. Ver ilustración 7 y 8.

Chaconne

from Partita No. 2, BWV 1004

VIOLIN

J.S. Bach



Ilustración 11 Chaconne Violín partita no. 2 (Bach)

Fuente: [http://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.2_in_D_minor,_BWV_1004_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.2_in_D_minor,_BWV_1004_(Bach,_Johann_Sebastian))



Ilustración 12 Adaptación Chaconne (Andrés Segovia)
Fuente: Libro de Chaconne para guitarra

b. Tratamiento de la melodía principal (voz)

Se respetará la melodía pero de ser necesario por el registro de la guitarra se adaptará los intervalos de las frases o motivos melódicos a la estructura rítmica de la obra en cuestión. Así como también se realizarán cambios de registro debido a la extensión diferente del piano con la guitarra. “Debemos tener cuidado de que este cambio (que será habitualmente ascendente) quede un tanto enmascarado por las otras voces y si esto no es posible sería preferible replantear toda la frase en la zona aguda.” (Anónimo, 2013)

Ejemplo:



Ilustración 13 Granada de la Suite Española para piano (I. Albéniz)
Fuente: [http://imslp.org/wiki/Suite_Espa%C3%B1ola_No.1,_Op.47_\(Alb%C3%A9niz,_Isaac\)](http://imslp.org/wiki/Suite_Espa%C3%B1ola_No.1,_Op.47_(Alb%C3%A9niz,_Isaac))

En la siguiente adaptación de la obra Granada la cual pertenece a la Suite Española, es notable en el compás 22 el cambio de registro de la melodía ya que en el piano se encuentra en la mano izquierda pero al adaptar en guitarra se lo hace de manera inversa. Ver ilustración 9 y 10.

Granada
Serenata
Op 47, No 1

Isaac Albéniz (1860 - 1909)
Steve Shorter (2015)

Allegretto



Ilustración 14 Granada de la Suite Española para guitarra (Adap. Steve Shorter)
Fuente: Pedro Barreiro

c. Tratamiento del ritmo (piano)

Se mantendrá el ritmo característico la obra a adaptarse pero si fuese necesario se cambia el registro o las notas sin alterar su armonía así como también se puede alterar la figuración ya sea por aumentación o disminución de voces.

Ejemplo:

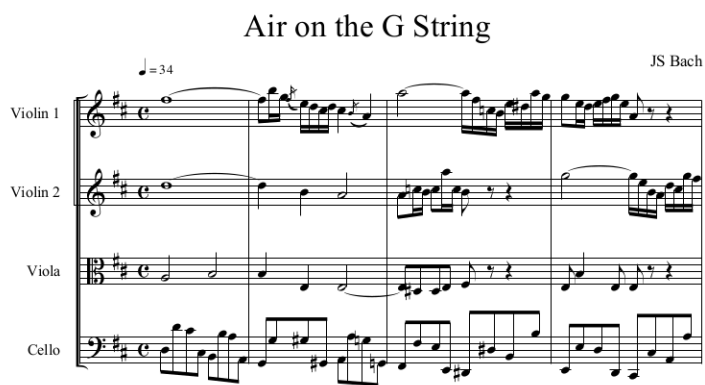


Ilustración 15 Air on the G String para cuarteto de cuerdas (Bach)
Fuente: Pedro Barreiro

En la adaptación de Air on the G para cuarteto de guitarras de Pedro Bareiro, se altera el ritmo de la cuarta voz al hacer negras en lugar de corcheas como en la partitura original.

Air on the G String

Arreglo Pedro Barreiro Cuarteto de Guitarras JS Bach

$\text{♩} = 68$




Ilustración 16 Air on the G String para cuarteto de guitarras (Adapt. Pedro Barreiro)
Fuente: Pedro Barreiro

d. Tratamiento acordal

Para realizarlo se debe tomar en cuenta las características principales que utiliza el compositor en cuanto a su armonía para que al omitir o duplicar voces la obra no pierda el estilo del compositor, de igual manera la disposición acordal que se presenta en la partitura original (ver ilustración 13) se adapte a la naturalidad y posibilidades del instrumento.

Ejemplo:



Ilustración 17 Limoges, Le Marché para piano (Mussorgsky)
Fuente: Pedro Barreiro

En la adaptación Limoges, Le Marché de Pedro Barreiro se observa la omisión de las voces duplicadas que se encuentra en la partitura original para piano a pesar de ser para un cuarteto de guitarras. Ver ilustración 14.

Limoges, Le Marché

Moussorgsky Adaptación Pedro Barreiro

Allegretto vivo, sempre scherzando
♩ = 100



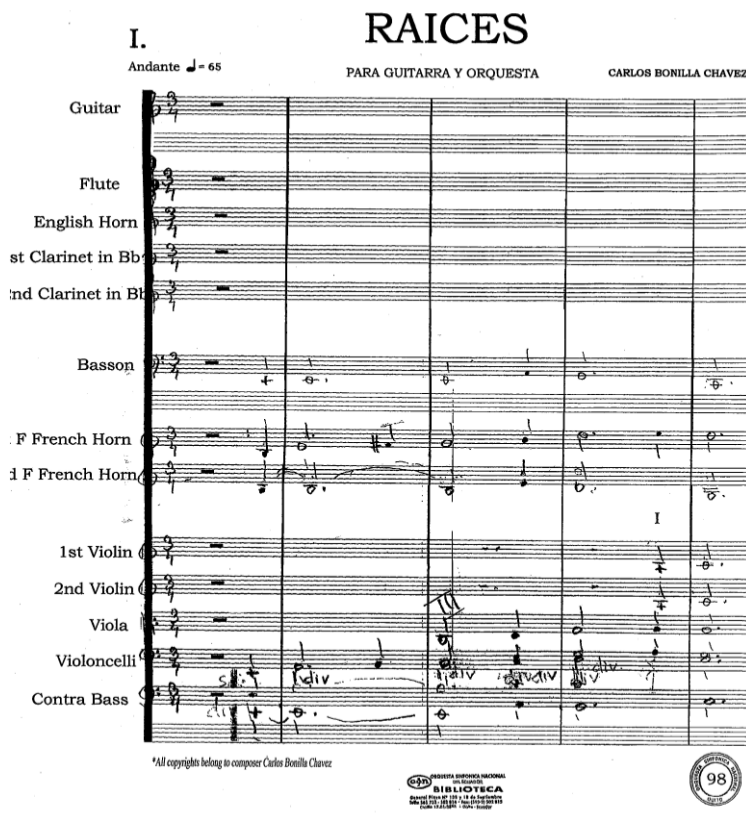
Ilustración 18 Limoges, Le Marché para guitarra (Adap. Pedro Barreiro)
Fuente: Pedro Barreiro

e. Utilización de la dinámica

Finalmente, se añadirá dinámica y agógica si la obra no la tiene de lo contrario se harán pequeños cambios si existe con el fin de realizar combinaciones de timbres en la guitarra.

Ejemplo:

I. RAICES
Andante $\text{♩} = 65$ PARA GUITARRA Y ORQUESTA CARLOS BONILLA CHAVEZ



*All copyrights belong to composer Carlos Bonilla Chavez

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

98

Ilustración 19 Raíces para guitarra y orquesta (Carlos Bonilla)
Fuente: Pedro Barreiro

En la obra Raíces para guitarra y orquesta de Carlos Bonilla Chávez se puede observar que no tiene dinámicas, ver ilustración 15. Sin embargo, en la adaptación para ensamble de guitarras realizado por Marcelo Beltrán se añade con el fin de conseguir una mejor interpretación. Ver ilustración 16.

Raíces
Concierto para guitarra y orquesta Carlos Bonilla Ch.
Adaptación para Ensamble de Guitarras: M. Beltrán -2016-

I

Andante $\text{♩} = 65$



La partitura muestra cuatro staves de guitarra numerados I, II, III y IV. El tiempo es 3/4 y el tempo es Andante con una velocidad de 65 pulsos por minuto. Se indican dinámicas como *p* (piano), *mf* (mezzo-forte) y *pp* (pianissimo). Hay una marca de vibrato (*vib.*) en el tercer staff. El título 'Raíces' y los créditos de Carlos Bonilla Ch. y la adaptación de M. Beltrán -2016- están en la parte superior.

Ilustración 20 Raíces para ensamble de guitarras (Adap. M. Beltrán)
Fuente: Pedro Barreiro

1.4 Ejemplos sobre procesos y obras que se han adaptado para el formato de guitarra sola.

La antología musical del Ecuador es extensa ya que han existido varias generaciones de compositores nacionalistas los cuales han ido desarrollando la música ecuatoriana a través de su historia; sin embargo, es importante resaltar a la tercera generación de compositores entre ellos: Gerardo Guevara, Mesías Maiguashca, Claudio Aizaga, Carlos Bonilla Chávez, Enrique Espín Yépez quienes tuvieron la oportunidad de



realizar sus estudios fuera del país por lo que la música de esta etapa tomo un giro diferente al hacer uso de la música académica dentro de la música ecuatoriana. Aunque el repertorio de estos compositores académicos no ha sido completamente difundido por el principal factor que es la falta de trabajo editorial. Gerardo Guevara alude: “creo que en el país hemos cometido un gran error: no se difunde la música de los compositores nacionales... Las instituciones musicales deben darle más importancia a la música ecuatoriana y, especialmente a sus compositores; por tanto, los programas de estudio de los conservatorios y universidades deben basarse en material musical de gran calidad, que sí existe, de los grandes maestros ecuatorianos. Pero nuestro pecado es, realmente, la falta de difusión. Todos los músicos, profesionales o no, debemos cultivar la música nacional y desarrollarla.”¹⁶

En el país, la mayor parte de guitarristas han publicado sus trabajos por sí solos, por lo que no han podido ser socializados o se han extraviado con el paso del tiempo; es por esto que se ha elegido las composiciones de Gerardo Guevara para conocer sus composiciones a través de la guitarra ya que su repertorio es extenso y solo se conocen sus obras más célebres.

Gerardo Guevara Viteri es uno de los compositores más conocidos e importantes del Ecuador así como también se ha destacado como pedagogo, pianista y también fue uno de los primeros directores de orquesta y coro en el país. “Gerardo Guevara constituye uno de los más importantes representantes musicales ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX, su aporte ha marcado un antes y un después en la concurrencia entre lo académico y popular, dentro de la clase de los músicos nacionalistas y la vanguardia musical.” (Godoy Muñoz, 2012)

¹⁶ Entrevista realizada por el Dr. Carlos Freire Soira 26 de abril 2018



Ilustración 21 Gerardo Guevara 26 abril 2018 Fuente: Entrevista por Carlos Freire

Dentro de su repertorio se destacan dos obras para guitarra: Suite mínima (1966) y Recitativo y danza (1982). “La obra de Gerardo Guevara es variada y rica en expresiones. Abarca lo popular y lo académico, lo instrumental y lo vocal, lo nacionalista y lo universal, lo sinfónico y lo camerale.” (Lovato, 2012)

Se han realizado adaptaciones para piano de sus obras: “Despedida” y “Se va con algo mío”, así como también para guitarra existen arreglos de las obras “Despedida” realizada en el año 2009 por el guitarrista japonés Ryuhei Kobayashi¹⁷; como también por Jaime Melo (2016)¹⁸ y una versión para dos guitarras de Pedro Barreiro¹⁹; y de la obra “El Espantapájaros” también se han realizado varios arreglos por Ryhwei Kobayashi²⁰, Fidel Pablo Guerrero, por David Vásquez²¹ y por el guitarrista, pedagogo y rector del Conservatorio Nacional de Música de Quito, el maestro Raúl Escobar Guevara²² y una versión para dos guitarras de Luis Betancourt.²³

Para ilustrar y conocer el proceso de adaptación, a continuación se presentará la obra “El Espantapájaros” antes mencionada, de la cual existen varias versiones. Se analizarán

¹⁷ Música para guitarra de America Latina Versiones para guitarra de Ryuhei Kobayashi (2009)

¹⁸ Interpretada por el guitarrista Jaime Melo véase: <https://www.youtube.com/watch?v=fJxjbDeY3us>

¹⁹ Interpretada por los guitarristas Darío Torres y Pedro Barreiro véase:

<https://www.youtube.com/watch?v=K2C3Avx8E88>

²⁰ Música para guitarra de America Latina Versiones para guitarra de Ryuhei Kobayashi (2009)

²¹ Interpretada por el guitarrista David Vásquez véase:

<https://www.youtube.com/watch?v=md1UFytSFQw>

²² Interpretada por el guitarrista Jaime Melo véase: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkYHwnAyWEU>

²³ Interpretada por el dúo “Tempo de Guitarra” véase:

<https://www.youtube.com/watch?v=A63d00xLyzs>

dos de ellas, la de Fidel Pablo Guerrero y David Vázquez para hacer una comparación de éstas ya que se encuentran en la misma tonalidad.

La adaptación tanto de Fidel Pablo Guerrero como de David Vázquez (2015) se encuentra en la tonalidad de La menor, con un tempo moderato y allegretto entre las dos existen pequeñas diferencias debido que están en la misma tonalidad por lo que se puede ver variaciones en cambios de registro, notas añadidas o cambios de notas y cambios en la digitación, más sin embargo David²⁴ (comunicación personal, 16 mayo de 2018), alude que un inició se basó en la partitura de Fidel Guerrero pero al encontrar cambios en el ritmo y la armonía de la obra original debido a esto se basó en la obra original para piano que está en la tonalidad de Mi Mayor y realizó la primera versión en el año 2015 pero luego bajo la guía de su profesor Mark Delpriora en 2016 corrigió pequeños cambios en el movimiento de las voces en la armonía para conservar el estilo del compositor en cuanto al uso de tensiones (9nas, 11nas, etc) entre la melodía y el bajo.

Para el análisis se utilizará una simbología lo que permitirá una mejor comprensión por parte del lector:






Simbología	Definición
	Cambios de registro octava inferior
	Cambios de registro octava superior
	Cambio de notas
	Variación del ritmo
	Digitación y dinámica

Tabla 1 Simbología del análisis de la obra El Espantapájaros

²⁴ Entrevista realizada 2018

En el siguiente fragmento se presenta la adaptación de Fidel Guerrero, frente a la adaptación de David Vásquez.

Edición y Revisión
David Vázquez

El Espantapajaros

Pasillo Ecuatoriano

Gerardo Guevara
Arr. Fidel Pablo Guerrero

Moderato



Ilustración 22 Adaptación del pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)

Se puede ver cambios en el registro en el compás 1 y 3 debido a que en la adaptación de Fidel altera el ritmo del bajo en cuanto a la original, por lo que la adaptación de David lo realiza como la original manteniendo el ritmo en el bajo además, en los compases 2 y 4 el utiliza el ligado para un mejor fraseo en la obra.

Edición y Revisión
David Vázquez

El Espantapajaros

Pasillo ecuatoriano

Gerardo Guevara
Arr. David Vásquez Jaramillo

Moderato



Ilustración 23 Adaptación del pasillo "El Espantapájaros" (David Vásquez)

El ritmo del bajo es diferente al original como se puede ver en la ilustración porque utiliza los silencios de corchea lo cual entrecorta el sonido del mismo.



Ilustración 24 Ritmo del pasillo "El Espantapájaros" (Gerardo Guevara)

[illegible]

Además, en la adaptación de Fidel Pablo Guerrero altera varias notas del bajo de acuerdo a la armonía, sin embargo la adaptación de David Vázquez se mantiene fiel a la original.



A musical score for the song "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is for a single melodic line. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4 (quarter note), followed by A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (quarter note). This is followed by a descending eighth-note pair (B4, A4), then a quarter note G4, and another descending eighth-note pair (F#4, E4). The next measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The final measure consists of a half note G3. Red boxes are drawn around the following notes: the first G4, the first B4, the first A4, the first G4, the first F#4, the first E4, the first D4, the first C4, and the first B3. Above the staff, there are performance markings: "i m 4" above the first measure, "a" above the second measure, "C. V" above the third measure, "C. VII" above the fourth measure, "C. II" above the fifth measure, and "a m 1" above the sixth measure. The number "9" is written at the beginning of the staff.

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín

Los cambios de digitación se deben tomar en cuenta como diferentes alternativas propuestas por el músico, sin embargo, el intérprete puede hacer nuevas propuestas, como podemos observar en las dos adaptaciones siguientes:

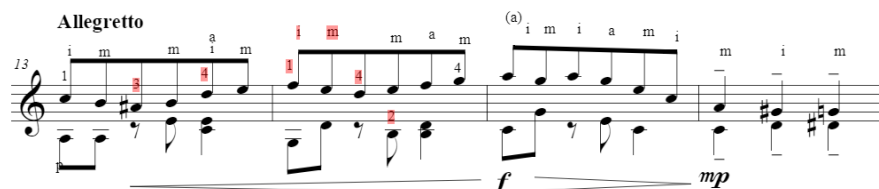


Ilustración 30 Digitación en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)



Ilustración 31 Digitación en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez)

En cuanto a la digitación David (comunicación personal, 16 mayo de 2018), comenta que: depende de diversos factores como por ejemplo la anatomía de las manos de cada intérprete es diferente por lo que cada quien debe buscar la posición más cómoda y relajada, así como también es importante tener en cuenta las cuerdas que tiene la guitarra porque si son de alta calidad prefiere utilizar digitaciones con cuerdas al aire caso contrario apoyándolas.

Es importante conocer que la ceja es un recurso de la guitarra que nos permite pisar varias cuerdas en el mismo traste con un solo dedo (índice), en estos fragmentos se realizan cambios de ceja que difiere en la sonoridad y también se busca una posición más cómoda al momento de interpretar.

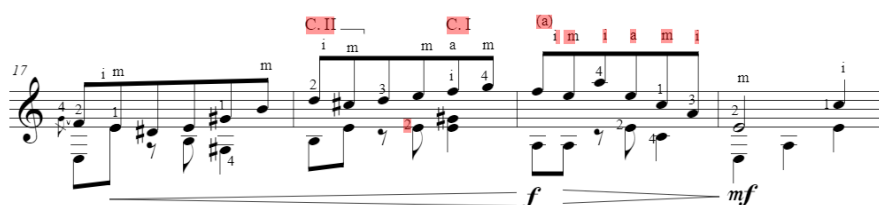


Ilustración 32 Cejillas utilizadas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)

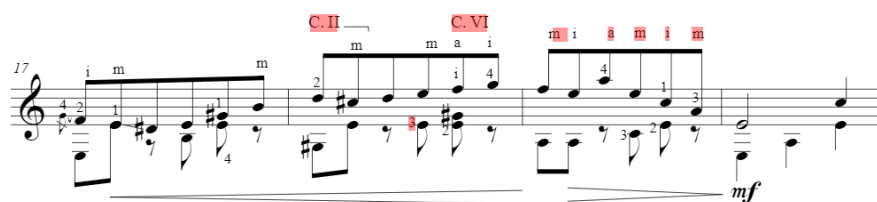


Ilustración 33 Cejillas utilizadas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez)

La dinámica también puede variar en las adaptaciones, en la partitura solo consta del ritardando por lo que queda a criterio del adaptador añadirla, como se puede ver en la adaptación de Fidel Pablo Guerrero.



Ilustración 34 Partitura original sin dinámicas pasillo "El Espantapájaros" (Gerardo Guevara)



Ilustración 35 Dinámicas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)

David Vázquez utiliza las mismas dinámicas que la adaptación de Fidel Guerrero con pequeños cambios, al momento de hacer el crescendo y descrecendo omite el forte ya que no considera necesario.



Ilustración 36 Dinámicas en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez)

Los acordes pueden ser presentados de diferentes maneras en la guitarra por ejemplo en el compás 28 se puede observar el acorde de La menor de la siguiente manera: do, mi, la. De igual manera, en el mismo compás la nota (do) forma parte de la melodía.



Ilustración 37 Compases 25-28 adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)

Mientras que en la adaptación de David Vázquez se presenta el mismo acorde de La menor de diferente manera: la, mi, la. Así como también, la siguiente nota (do) realiza un cambio de octava grave para no alterar la melodía por lo cual tiene las dos plicas al igual que en la partitura original.



Ilustración 38 Compases 25-28 adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez)

Para finalizar la obra en el compás 44 la adaptación de Fidel altera el valor de la nota (la) y (mi) pero mantiene el mismo registro de la original, además cambia las notas de las últimas cuatro corcheas como se puede observar.

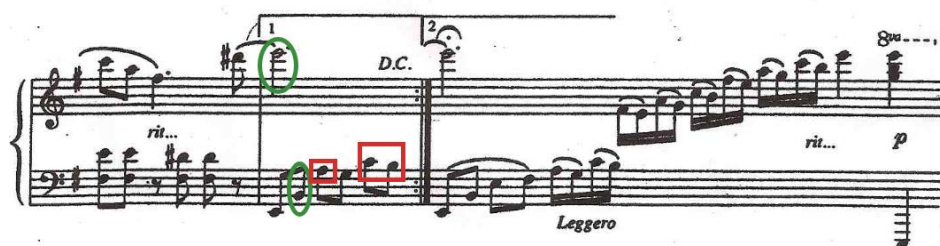


Ilustración 39 Compases 43-45 pasillo "El Espantapájaros" (Gerardo Guevara)

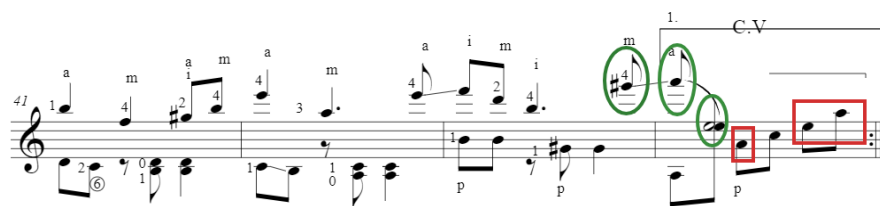


Ilustración 40 Cambios realizados de acuerdo a la original en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (Fidel Guerrero)

Sin embargo, la adaptación de David Vázquez mantiene el valor de la nota (la) como blanca con punto para de esta manera lograr mantener la melodía, pero cambia el registro en cuanto a la original; porque David considera que los agudos deben destacarse al final de la obra. Así también, realiza el cambio de registro de la nota (mi) a una octava más grave ya que no forma parte de la melodía por lo que apoya el bajo además destacando el uso del armónico y las últimas corcheas mantiene las notas como la composición original.

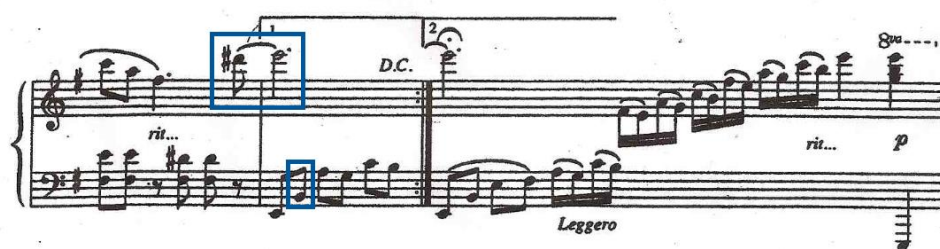


Ilustración 41 Compases 43-45 pasillo "El Espantapájaros" (Gerardo Guevara)

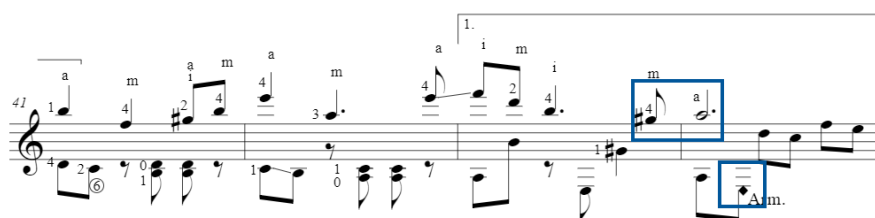


Ilustración 42 Cambios realizados de acuerdo a la original en la adaptación pasillo "El Espantapájaros" (David Vázquez)

Por otro lado, la adaptación de Ryhwei Kobayashi es diferente a las ya presentadas ya que primero se encuentra en la tonalidad de Mi menor por lo que cambiará todas las posiciones y digitaciones en la guitarra así como también en algunos pasajes el bajo utiliza más silencios a diferencia que en las otras versiones se mantiene y el uso de armónicos es diferente. (Partitura ver anexos)



En conclusión, se puede observar que la adaptación de David Vázquez conserva la melodía, el ritmo y la armonía de la composición original lo más exacto posible con pequeños cambios al omitir voces o cambiar notas, mientras que la adaptación de Fidel Pablo Guerrero altera los mismos elementos musicales. Sin embargo, a través del análisis anteriormente expuesto, se puede ver que es posible adaptar una obra de diferentes formas ya que cada una de ellas aportará con nuevos elementos tanto en la obra como en el instrumento por ejemplo enriquecer el estilo guitarrístico a través de notas añadidas, cambios de registro o al contrario se pueden eliminar notas que dificulten la interpretación o que no sean necesarias sin afectar la estructura, el ritmo y la armonía de la misma, también se proponen varias digitaciones de la mano derecha e izquierda y diferentes posiciones quedando a consideración de cada intérprete cuál de ellas elegir así de esta manera habrá la posibilidad de interpretar varias versiones de la misma obra.

CAPÍTULO II



Proceso de adaptación de las obras seleccionadas

2.1 Breve reseña de las obras seleccionadas

El repertorio de Gerardo Guevara es extenso y variado, por lo que para realizar las adaptaciones se escogieron cinco de sus obras que presentaban similitudes entre sí; en primera instancia el formato original para el cual se escribieron fue para voz y piano, así también destacan su vínculo con otras artes como la poesía ya que las mismas poseen letras escritas por poetas ecuatorianos y por el mismo compositor. Además, cabe mencionar que cuatro obras son pasillos, al ser “...considerado por un sinnúmero de estudiosos como la simbiosis entre varios ritmos y aires musicales juntos con elementos sociales y culturales, es visto por Guevara como el canto ecuatoriano por excelencia, no solo por su música sino por sus textos, generalmente poemas o versos asociados con los sentimientos y pasiones más profundos del ser humano.” (Abril, 2013) Finalmente, es importante conocer que las obras pertenecen a sus diferentes etapas compositivas permitiendo así poder incursionar en su evolución y desarrollo compositivo para entender las características y elementos que destacan su música de manera que se profundice el análisis de las obras seleccionadas. A continuación se describe brevemente sus etapas compositivas.

Etapas compositivas de Gerardo Guevara:

1. Primera etapa (1930-1950)

Comienza sus estudios musicales desde muy pequeño además de estudiar varios instrumentos también realiza materias teóricas como dictado, armonía, solfeo, contrapunto e historia de la música con Juan Pablo Muñoz “...quien convocó al concurso de composición del año 1950 para celebrar los cincuenta años de fundación del Conservatorio Nacional. En este concurso participaron, entre otros, los jóvenes talentosos Gerardo Guevara y Claudio Aizaga. Los dos obtuvieron y compartieron el primer premio que consistió en un reconocimiento económico de cien sucres y la entrega de un diploma de honor.” (Lovato, 2012) La obra que le adjudicó el premio a Guevara fue “Inspiración” considerada su primera composición.

2. Segunda etapa (1950-1959)

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín



En esta etapa su música está caracterizada por el uso de ritmos y melodías tradicionales ecuatorianas dentro de lo tonal ya que su visión compositiva cambia al estudiar Armonía en el conservatorio Antonio Neumane con el maestro húngaro Jorge Rayki. “Yo tenía mi formación musical pero a través de Rayki estudié las obras de Béla Bartók y eso influyó mucho en mis ideas compositivas, porque al estudiar sus métodos encontré su concepto de nacionalismo musical.” (Lovato, 2012) Por lo que Guevara se interesó en conocer más las raíces y tradiciones musicales pertenecientes a cada país o región.

“A pesar que Guevara siempre valoró las manifestaciones musicales ecuatorianas, el análisis de la obra de Bártok profundizó su conciencia de dos aspectos trascendentes: el deber del músico por conocer la música de su país y la trascendencia de componer en ese estilo en pos de su difusión.” (Abril, 2013)

Compone varias obras: La tunda (1954); Guayaquil pórtico de oro (1955); Sanjuanito de mi pueblo (1955); Yaguar Shungo (1957-1958); también piezas para piano solo entre ellas Albazo no.1, danzante no.1, yaraví, danzante no.2, y el cuarteto de cuerdas no.1 (1959) sus obras que más se destacan de esta etapa son las siguientes: El Espantapájaros (1955); Apamuy Shungo (1958) y Despedida (1958) obra con la que anunciaría su partida de Guayaquil.

3. Tercera etapa (1959-1971)

Sus composiciones toman otro giro al vivir en París y estudiar con la compositora y directora de orquesta Nadia Boulanger quien fue de gran influencia en su desarrollo. “Con la consecución de una formación musical más sólida y consolidada, Guevara compuso una serie de obras muy significativas dentro de su catálogo musical en las cuales la temática es siempre una constante.” (Abril, 2013)

Algunas obras que compuso en esta etapa, entre ellas están: El hombre planetario (1963); Cuadernos de la Tierra (1971); Introducción y Sanjuanito para oboe y piano (1960); Diálogos (1982); Quinteto para clavecín y cuarteto de cuerdas (1961); Geografía (1960); Tierras (1960); Tres melodías (1960-1964); Cantata por



la paz (1963-1964); Preludios para piano solo (1963); Segundo cuarteto de cuerdas (1963-1964); Cinco melodías para barítono y guitarra (1965); Cinco postales para flauta, viola y guitarra (Santiago de Compostela, 1966); Suite mínima para guitarra sola (1966); Tres estudios para piano (1970); Ismos (1970). Finalmente en esta etapa graba un disco con sus creaciones: L' Equateur serie Richesse du folkore (1967) con las obras Danzante del destino, Danzante de la ausencia y Yaraví del desterrado, el yumbo Wawaki y el sanjuanito Tuyallay como también cabe recalcar el pasillo Se va con algo mío compuesto en el mismo año.

4. Cuarta etapa (1972)

Guevara retorna al Ecuador con el pensamiento de aportar a la música ecuatoriana ya que el estar fuera de su país ha reafirmado el apego hacia sus raíces sociales. “Su aporte se centra entonces en una trascendente asociación entre lo que él ha considerado parte de sus raíces con el academicismo musical.” (Abril, 2013)

En esta etapa lo que más utiliza en sus composiciones es la pentafonía, el contrapunto y la simultaneidad de instrumentos a manera de diálogo o imitación; así como también comienza a utilizar la música aleatoria.

Además de su vínculo con la poesía en sus composiciones, en esta etapa incluye la pintura inspirado en artistas como Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman. Entre las obras que compuso en este período se encuentran: “La casa del qué dirán” (Ópera 1971); Cinco miniaturas (1973); Suite Ecuador (1973-1974); Quito, arrabal del cielo (Pasillo-1974); Tres melodías para soprano y piano (1976); Panecillo (Sanjuanito-1977); Solsticio de verano (1977); Galería Siglo XX de Pintores Ecuatorianos (1978); Jatarichi (Marcha indígena-1978); Jaguay de Pacopamba (1978); Tríptico: Avenida 24 de Mayo, Avenida Amazonas (1978); Cantos escolares para voces con acompañamiento de piano (1980); Canto a Bolívar 1981; Fiesta (1982) para piano solo; Recitativo y danza para guitarra sola (1982); Diálogos (1982); La toronja y el limón (1982); Otoño (1982); Suite ecuatoriana (1985); Tres melodías para soprano y piano (1985); Pasillo en la menor (1985); Pasillo en re menor (1985); Danzante (1985); Aire típico (1986); Tonadas (1986); Et in terra Pax Hominibus (1987); Historia (Quito,1990).

Además, realizó arreglos colares de su música y de otros compositores como: Apamuy shungo, Se va con algo mío, Sanjuanito de mi pueblo, La toronja y el Limón.

5. Última etapa (1993)

Finalmente, Lovato (2012) sostiene que Gerardo Guevara: “continúa creando y sus composiciones siguen teniendo mucha de esa fuerza expresiva de sus primeras obras y sigue cautivado con su irrenunciable carácter.”

Compone sus últimas obras: De Mestizo a Mestizo para orquesta (1994); Pater noster (1998-1999); Eloy Alfaro (Quito, 2012)

En efecto, de acuerdo a las etapas compositivas anteriormente descritas, las características que se resaltan en sus composiciones son:

Ritmo	Melodía	Armonía
Debido a su interés por conservar sus raíces hace uso de los ritmos tradicionales o populares	Se caracteriza por crear melodías de carácter indígena	Acordes con tensiones, los cuales apoyan a la melodía
Se destacan entre ellos: albazo, danzante, pasillo, sanjuanito, tonada, yaraví, yumbo, etc.	Añade elementos académicos como el contrapunto	Los acordes por lo general son por cuartas y quintas superpuestas, poco uso de tríadas.
	En cuanto a la textura utiliza de manera frecuente intervalos de: 4ta, 5ta y 7ma	Presencia de la pentafonía

Tabla 2 Características compositivas de Gerardo Guevara

Las características anteriormente mencionadas reflejan la esencia y el estilo de composición de Guevara, por ende las adaptaciones se sujetan a conservar los ritmos tradicionales, en este caso se ha seleccionado el pasillo al ser “el género musical más identificado con la idiosincrasia y el sentimiento de nuestro pueblo sin ninguna duda.” (Meneses, 1997) Por lo tanto, el pasillo ecuatoriano ha logrado



destacar la identidad musical y también en lo literario. de esta manera Guevara ha querido conservarlo a través de sus composiciones por lo que ha realizado varios pasillos para diferentes formatos instrumentales.

Además, es importante no obviar elementos como el contrapunto porque permite que la música sea variada por las texturas que presenta y sobre todo es importante mantener la presencia de la armonía cuartal que incluye el uso de intervalos y acordes por cuartas así como también la pentafonía y el uso de tensiones en la melodía y en los acordes ya que estos aspectos además de enriquecer la música, son propios definiendo así su estilo compositivo “...el aporte de Gerardo Guevara a la identidad musical ecuatoriana es invaluable. Bien podemos hablar de un antes y un después en el pensamiento musical ecuatoriano, a partir de la obra musical de Guevara y en la concepción, elaboración y producción de la obra musical de los compositores.” (Lovato, 2012)

2.2 Análisis musical de las obras en formato original, como base para la adaptación hacia la guitarra

- Análisis pasillo: Despedida




Letra y música: Gerardo Guevara

Año de composición: 1958

Esta obra es una de las más conocidas en su repertorio, cabe destacar que no solo compuso la música sino también la letra es por esto que “... evidencia la profunda vocación poética de Guevara y musicalmente se enlaza con la tradición del pasillo cantado de los años veinte.” (Lovato, 2012)

Además Gerardo Guevara en una entrevista para Expresarte (2013) dice que este pasillo compuso porque estaba muy enamorado y se iba a distanciar de la mujer con la que estaba en esa época ya que debía hacer un viaje de Guayaquil a Quito que en los años 50 el viaje era muy largo.

En el siguiente cuadro se presenta un breve análisis morfológico de la obra.

Forma	Intro	A	Interludio	B	C	Repite Interludio, B y C	Coda
# Compases	1-5	6-17	18-22	23-38	39-46		48
Tonalidad	Fa menor			F transición a Fm	Fm		Fm
Escala	Menor armónica			Mayor a menor natural			
Progresiones armónicas	iv(9)-i(11)-ii°7(b9)-V7-i	//VI7-III-V7-i// x3	iv(9)-i(11)-ii°7(b9)-V7-i	//I-IV-V7-I// VII7-III-i-VII7-III-V7-i	//V-III-V7-i//		Acord e Fm
Melodía (voz)	Toda la melodía se mantiene en la tonalidad de Fa menor y mayor respectivamente. Uso frecuente de intervalos de 2da, 3ra, 4ta, 8va. Se presentan las notas de las tensiones utilizadas en los acordes para dar mayor estabilidad.						
Ritmo (piano)	Uso de variaciones rítmicas en base a la célula básica del pasillo (mano izquierda)  Uso frecuente de inversiones en los acordes (mano derecha)  El ritmo además de hacer acompañamiento, es melódico. En el compás 5 utiliza una célula rítmica melódica “llamado” que tiene la función de avisar al cantante que debe empezar. 						

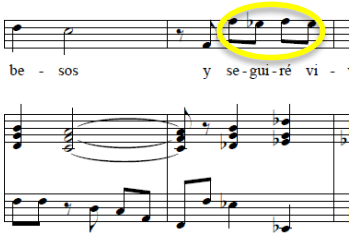

Armonía	<p>La armonía es estable en la tonalidad de Fa menor y mayor.</p> <p>Uso de acordes con tensiones (9na) (11na) que resuelven a la nota del acorde.</p>  <p>Se realiza un acorde por compás.</p> <p>Utiliza el acorde dominante (V7) para pasar de una tonalidad a otra conocido como acorde pivote.</p> 
----------------	--

Tabla 3 Análisis de la obra Despedida

- Análisis pasillo: Se va con algo mío

Letra: Medardo Ángel Silva

Música: Gerardo Guevara

Fecha de publicación: 1967

En 1967, Guevara realiza la grabación de su segundo disco en París de varias de sus obras como el yumbo Wawaki, el sanjuanito Tuyallay y entre ellas se destaca el pasillo Se va con algo mío, además se conoce que Guevara pidió un poema a Jorge Enrique Adoum para musicalizarlo pero debido a su demora decidió realizar uno de Medardo Ángel Silva. (Lovato, 2012)

Cabe destacar que Gerardo Guevara fue director del coro de la Universidad Central del Ecuador con el que tuvo mucho éxito y además realizó arreglos corales para el mismo de sus propias obras y una de ellas fue este pasillo.

Forma	Intro	A	B	Interludio		Coda




Estructura			b	b1	b2		
# Compases	1-8	9-25	26-39	40-48	49-56	57-70	72-73
Tonalidad	F#m		F#		F#m	F#	
Escala	Menor natural		Mayor		Menor natural	Mayor	
Progresiones armónicas	VI(#11)-III-iv-i-iv(#11)-i-V7-i	i-iv-V7-i-iv-VII-III-i-V7-I	I-ii-V7-I	I-ii-I-IV-VII7-III-V7-I	//iv-i-V7-i//	I-ii-V7-I	i
Melodía (voz)	<p>Uso de contrapunto.</p> <p>Uso de tensiones en la melodía por lo general (#11na)</p> <p>Uso frecuente de intervalos de 2da, 3ra, 4ta, 8va.</p>						
Ritmo	<p>En base a la célula rítmica del pasillo se desarrolla la melodía.</p> <p>Uso de varios patrones rítmicos</p> 						
Armonía	<p>La armonía es estable en la tonalidad de Fa# menor y mayor.</p> <p>Uso frecuente de la escala menor armónica.</p> <p>Presencia del (V7) dentro de la escala menor natural como grado dominante, se utiliza también como acorde pivote para pasar de una tonalidad a otra.</p>  <p>Uso de acordes de intercambio modal.</p> 						

Tabla 4 Análisis de la obra Se va con algo mío

- Análisis pasillo: Otoño

Poesía: Jorge Carrera Andrade

Música: Gerardo Guevara

Año de composición: 1982

El pasillo Otoño pertenece a la época que realizó sus composiciones en su retorno al Ecuador por lo que se incluye en su nueva producción, *El Disco Gerardo Guevara: melodías y canciones (1982)*. Del mismo modo “en 1982 Gerardo Guevara prepara un nuevo disco de sus creaciones con la participación de la pianista francesa Marie Portais y el barítono Galo Cárdenas.” (Lovato, 2012)

Forma	Intro	A		Interludio	B		Repetición Interludio	Repetición B
Estructura		a	a1		b	b1		
# Compases	1-8	9-20	21-28	29-36	37-44	45-56		
Tonalidad	Cm							
Escala	Menor natural		Menor armónico a	Menor natural	Menor natural	Menor armónico a		
Progresiones armónicas	VI-i-iv-III-iv-i-iv-V7-i	i-iv-V-i7-iv-VII-ii°7-iv-III-i-iv-i7-vii°	//VI-iv-V7-i//	VI-i-iv-III-iv-i-iv-V7-i	VII-III-VI-IV7-VII	i-V7-iMaj7-iv-III-V7-i-VI-III-V7-i		
Melodía (voz)	La melodía da el nombre a la tensión de los acordes. Uso frecuente de intervalos de 2da, 4ta y 8va.							

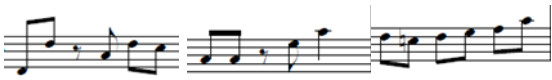
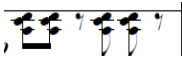



Ritmo	<p>Uso de variaciones rítmicas del pasillo.</p>  <p>En la introducción se destaca el siguiente patrón:</p>  <p>Uso frecuente de cromatismo en octavas para cambiar de acorde en la mano izquierda del piano (acompañamiento).</p> 
Armonía	<p>Uso de grados de la escala menor.</p> <p>Utiliza acordes por segundas y terceras.</p> <p>Utiliza las mismas progresiones durante toda la obra.</p> <p>Presencia del 7mo grado alterado de la escala menor.</p>  <p>Armonía tertial y cuartal.</p> <p>Uso de acordes en inversiones y con tensiones (6ta).</p> 

Tabla 5 Análisis de la obra Otoño

- Análisis pasillo: Me recordarás en el agua

Poesía: Piedad Costales

Música: Gerardo Guevara

Forma	Intro	A		Interludio	B		A'	Repetición	Coda
Estructura		a	a1			Puente			



# Compases	1-5	6-13	14-20	21-25	26-37	38-41	42-54		55-57
Tonalidad	Dm				D a Dm		Dm		
Escalas	Menor melódica	Menor natural	Menor natural	Menor melódica	Mayor a menor natural		Menor natural		
Progresiones armónicas	i-III(6)-ii7-V(b9)-i	i-iv-III-iv-VI-vii°7-i	VII-III-VI-VII-III-V-vii°-i	//i-III(6)-ii7-V(b9)-i-vii°-i//	I-IIb-iv-VI-ii°-VII-iv-VII-III-iv-VII-III7sus	VI(6)-III-iv7-VII7	IIIMaj7-iv-VII-I-VII-iv7-VII-ii°7-III		i
Melodía (voz)	<p>La melodía se desarrolla en la escala de Dm.</p> <p>Uso frecuente de intervalos de 2da, 3ra y 5ta.</p> <p>Uso de tensiones en la melodía por lo general (6ta) (b9)</p>								







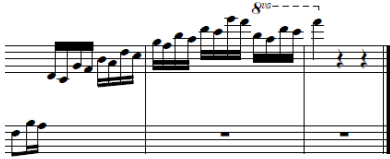
<p>Ritmo (piano)</p>	<p>Uso de variaciones rítmicas del pasillo.</p>  <p>En la introducción se destaca:</p>  <p>Uso frecuente de octavas en la mano izquierda del piano (acompañamiento).</p>  <p>Uso frecuente de inversiones en los acordes.</p>  <p>Anticipación del acorde en el bajo.</p> 
<p>Armonía</p>	<p>Armonía tertial y cuartal.</p> <p>Uso de grados de la escala menor.</p> <p>Uso de acordes en inversiones y con tensiones (6ta).</p> <p>Presencia de cromatismos para concluir una frase. (piano)</p>  <p>Utiliza escalas menores (piano) para concluir la obra.</p> 

Tabla 6 Análisis de la obra Me recordarás en el Agua

- Análisis albazo: La Toronja y el Limón

Poesía: Leonardo Páez

Música: Gerardo Guevara

Año de composición: 1982

Al pertenecer al mismo año de composición que el pasillo Otoño se incluye en el mismo disco “El Disco Gerardo Guevara: melodías y canciones” (1982). Cabe destacar que Gerardo Guevara fue director del coro de la Universidad Central del Ecuador con el que tuvo mucho éxito y además realizó arreglos corales para el mismo de sus propias obras y una de ellas fue este albazo.

Forma	A	B		A	C	A	D	A	Cod a
Estructura		b	b1						
# Compases	1-8	9-17	18-28	29-35	36-46	47-54	55-64	65-71	72-89
Tonalidad	Dm	Dm	Dm	Dm	D	Dm	Dm	Dm	
Escalas	Menor natural (V grado Mayor)								
Progresiones armónicas	V-i-VII-III-V-i-V	i-III-i-VI-VI-V-V	III-VI-V-i-III-VI-V-i	V-i-VII-III-V-i-V	i-VI-III-V-i	V-i-VII-III-V-i-V	VII-III-i-V-i	V-i-VII-III-V-i-V	i-VII-III-VI-V-i
Melodía (voz)	Toda la melodía se desarrolla en la tonalidad de Dm. Uso frecuente de intervalos de 2da, 3ra, y 4ta.								





<p>Ritmo (piano)</p>	<p>Utiliza la célula rítmica básica del albazo.</p>  <p>Y sus variaciones rítmicas:</p>  <p>Uso frecuente de octavas en la mano izquierda del piano (acompañamiento).</p> 
<p>Armonía</p>	<p>Utiliza las mismas progresiones armónicas en toda la obra con pequeñas variaciones.</p> <p>Uso frecuente de grados de la escala menor y destaca la séptima.</p> <p>Presencia de cromatismos para cambiar de acorde. (mano izquierda)</p> 

Tabla 7 Análisis de la obra La Toronja y el Limón

Las obras anteriormente analizadas presentan ciertos elementos en común es por esto que se debe rescatar los elementos característicos que Gerardo Guevara utiliza en sus composiciones para que de esta manera se mantenga su estilo en las adaptaciones por lo tanto lo antes mencionado se puede sustentar según Lovato, 2012 “Desde el inicio de sus actividades compositivas, Guevara ligó su música con la narrativa y la poética propia o de los grandes escritores de la época. Este será un rasgo muy característico de su personalidad creativa y, de cierta manera, definió su estilo a lo largo de su carrera como compositor.” (Lovato, 2012)

De esta manera, las adaptaciones conservarán el estilo del compositor ya que además de conservar todas las características ya mencionadas se busca resaltar las raíces de nuestro país. “Pero, sobre todo, se vislumbra ya la obra de un



compositor con una personalidad profundamente ecuatoriana, comprometida con la realidad social de su pueblo y de sus raíces culturales milenarias, rasgo fundamental que definirá su música.” (Lovato, 2012)

2.3. Técnicas de la guitarra que se utilizarán en las adaptaciones

La guitarra clásica ha ido evolucionando a través del tiempo en cuanto a su forma, escritura y en especial a su técnica gracias a guitarristas de diferentes épocas que han aportado al desarrollo de la misma entre ellos se destacan: Fernando Sor, quien propuso un “*Tratado de armonía aplicada a la guitarra*” y un “*Método de guitarra*” con los cuales quiso renovar la escuela de este instrumento, aparte de aportar con muchos estudios, Sonatas, dúos de dos guitarras, Variaciones, etc.; Dionosio Aguado también realizó un trabajo amplio en cuanto a la técnica “*Colección de estudios para guitarra*”, “*Escuela de la guitarra*”, “*Nuevo método de guitarra*” a través de los cuales quiso cambiar el enfoque de la enseñanza que se tenía. “Los propósitos iniciales quedan enmarcados en la importancia de que no solamente es relevante qué es lo que se aprende, sino también cómo se aprende.” (Clemente, 2002)

Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani y Mateo Carcassi también fueron grandes guitarristas de la época barroca que aportaron con métodos de estudios para guitarra. Es importante destacar también el aporte de Francisco Tárrega quien llevó la técnica de Sor hasta su más alta cima por lo que juntó toda la escuela guitarrística a partir de la cual creo una nueva técnica la que permitirá que la guitarra entre triunfalmente en el siglo XX.

Emilio Pujol fue otro gran guitarrista alumno de Tárrega por lo que continuó con su escuela, realizando un gran aporte a través de sus cinco libros “*Escuela razonada de la guitarra*.” Finalmente, Andrés Segovia, Héctor Villalobos y Abel Carlevaro continuaron con aporte de métodos y repertorio para solidificar una mejor escuela guitarrística para las actuales generaciones.

En la actualidad, todos los métodos antes mencionados sirven como estudio para adquirir una adecuada técnica en la guitarra ya que al momento de interpretar las



adaptaciones es necesario el conocimiento de la misma por lo que se ha usado como referencia estos autores para definir cada uno de los aspectos importantes de la guitarra.

Es importante conocer primero las características del instrumento para el cual vamos a realizar la adaptación, en este caso, la guitarra. Entre las más importantes que se debe tomar en cuenta son: la notación, el registro, afinación, timbre, la postura correcta del cuerpo, la técnica correcta, las posiciones de la mano izquierda y derecha y el cuidado de las uñas de la mano derecha ya que cada uno de estos aspectos influirá en conseguir una buena interpretación. “La guitarra clásica moderna tocamos con ayuda de las uñas en la mano derecha. La uña no puede ser muy larga, porque el contacto principal con la cuerda tiene el dedo, el cual da la fuerza y la solidez del sonido y la uña solo ayuda para dar la exactitud del ataque.” (Kolessov, 2012)

A continuación se describe cada una de las características antes mencionadas que son importantes conocer para la realización de la adaptación:

1. Notación:

Es importante conocer la escritura del instrumento ya que la guitarra cuenta con varios tipos de notación musical entre ellos la notación de pentagrama, la notación de cada uno de los dedos para la mano derecha e izquierda. El maestro Eduardo Fernández afirma que “digitalizar es ya interpretar”.

En la época del barroco la notación incluía el uso de la tablatura²⁵ y el alfabeto o abecedario. Con respecto a la tablatura, existían dos clases: tablatura italiana y tablatura francesa; y del alfabeto tenemos tres principales: alfabeto italiano, alfabeto castellano y alfabeto catalán. Así como la guitarra en un principio era de cuatro órdenes y luego evolucionó hasta llegar a la guitarra que actualmente conocemos con seis cuerdas; la tablatura de igual manera existió de cuatro, cinco y seis líneas.

Ejemplo:

²⁵ Consiste en un diagrama de líneas paralelas que representan las cuerdas del instrumento, sobre las líneas se localizan letras o números que indican las posiciones de los dedos sobre los trastes, el ritmo de las notas se indica en la parte superior de las líneas.

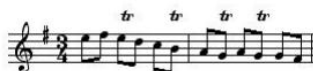
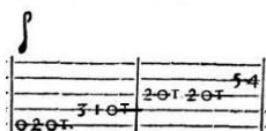


Ilustración 43 Tablatura Italiana Fuente:
<http://www.aulaguitarra.es/tablatadura/>

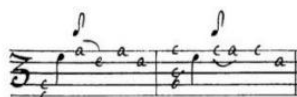


Ilustración 44 Tablatura Francesa Fuente:
<http://www.aulaguitarra.es/tablatadura/>

En la actualidad, la tablatura es una notación que se utiliza aún por lo general músicos que desconocen la notación en un pentagrama; este tipo de notación facilita la lectura pero también tiene una gran desventaja. “Esta desventaja consiste en que la duración de todas las notas dentro de un mismo acorde o intervalo no está determinada, las figuras rítmicas ubicadas en la parte superior de la tablatura sólo indican la duración de la voz que lleva el ritmo más activo pero no indican la duración de las voces internas.” (Navarro, 2007)

Además el uso del alfabeto²⁶ fue de gran ayuda ya que cada letra (A-Z), número (1-9) o signo (*, &) representaba una posición fija de los dedos sobre el mástil; existían tres tipos: italiano, castellano y catalán de los cuales el italiano fue el que consiguió ser más popular y se extendió por toda Europa a excepción de Francia. Esta herramienta de notación “permitió la formación de acordes con todas las cuerdas de la guitarra mediante la duplicación de alguna de las notas del acorde; y aportó al desarrollo de la técnica del rasgueado en la mano derecha.” (Navarro, 2007)

²⁶ Es un sistema de indicación de los acordes de la guitarra mediante el uso de letras, números o signos.

Actualmente la notación musical para guitarra es en el pentagrama²⁷, únicamente se utiliza en una clave (sol). “Es importante hacer la aclaración de que la guitarra es un instrumento transpositor y siempre suena una octava abajo de cómo se escribe, es por esta razón que la clave debe tener el “8” abajo, que indicará que todos los sonidos escritos se escucharán de esa manera.” (Arévalo) al conocer esta característica de la guitarra aún no se existe una explicación clara del porque la guitarra se llegaría a escribir en clave de Sol y no en clave de Fa o en ambas; como le corresponde su altura verdadera, y que en realidad su música podría haber sido escrita en las dos claves aunque el uso de la clave Fa resultaría ineficiente en el sentido de que serían necesarias varias líneas superiores adicionales para poder escribir los tonos agudos del instrumento además sería necesario el uso de dos sistemas por lo mejor se optó por usar un solo pentagrama en clave de sol. (Vazquez, 2015)

2. Digitación

Además se debe conocer la notación de la digitación de la mano derecha e izquierda, ya que la mano izquierda utiliza los cuatro dedos índice, medio, anular y meñique digitados de la siguiente manera: Índice: 1, medio: 2, anular: 3, meñique: 4



Ilustración 45 Digitación mano izquierda. Fuente:
<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/mod/page/view.php?id=105867>

Mientras que la mano derecha se digita así:

Pulgar: p, índice: i, medio: m, anular: a

²⁷ Conjunto de cinco líneas horizontales paralelas y equidistantes sobre el cual se escriben las notas musicales y demás signos de notación.

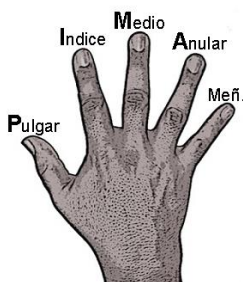


Ilustración 46 Digitación mano derecha. Fuente: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/mod/page/view.php?id=105867>

La digitación es fundamental en una partitura para guitarra ya que ayuda en la interpretación de la obra “resulta muy importante tener claridad para que el intérprete lea de manera correcta todas las indicaciones que propone el compositor, y no llegar a confundir la manera en que se escriben éstas en la partitura. De esta manera, el compositor podrá ser tan claro como se desee al momento de pasar al papel sus ideas sonoras.” (Arévalo)

Juan Diego Gómez dice que: “Hay una diferencia enorme entre escribir para orquesta de guitarras o cuarteto de guitarras que para guitarra solista o guitarra y orquesta, donde la guitarra por sí misma es un mundo en sí y pero se lo tiene todo; entonces es ahí donde se vuelve un gran reto escribir para guitarra solista; requiere un gran conocimiento del diapason, de las posibilidades técnicas, del tipo de lenguaje que se maneja, de los arpeggios posibles, del trémolo, de todas las técnicas que se usan en la guitarra; eso es realmente retador.” (Arévalo)

3. Registro

El registro de la guitarra actual incluye todas las notas graves y agudas, su rango es de tres octavas más una quinta justa de extensión ya que abarca desde la nota (mi) de la tercera octava del piano es decir, en la guitarra, la sexta cuerda al aire hasta la nota (si) de la sexta octava del piano.



Ilustración 47 Registro de la guitarra Fuente: Escuela razonada de la guitarra Libro 1 de Emilio Pujol

“La guitarra es un instrumento, que por su misma naturaleza cromática, puede producir un mismo sonido en varios lugares diferentes del diapasón, así como producir notas diatónicas sucesivas o cromáticas, tocando cada una de ellas en una cuerda diferente (a este efecto lo conocemos como “transparencia”). (Arévalo)

4. Afinación:

La guitarra tiene seis cuerdas las mismas que están afinadas de la siguiente manera:

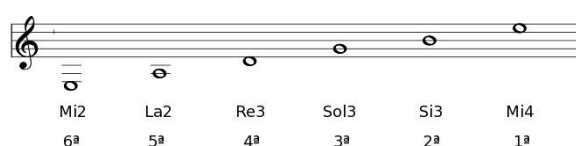


Ilustración 48 Afinación de la guitarra

Fuente: <http://guitarra-acustica.com/2016/04/como-afinar-una-guitarra/>

Se debe tomar en cuenta que por el grosor de la cuerda se puede determinar si el sonido es grave o agudo, en este caso la (6ta) es la más grave y la más aguda llamada también prima es la (1ra). Dependiendo del modelo de la guitarra varía el número de trastes que posee los mismos que están dispuestos cromáticamente, es decir, que el sonido irá por semitonos.

“Es importante afirmar que la guitarra es un instrumento transpositor”²⁸ (López J. , 2015) ya que suena una octava más grave de lo escrito en el pentagrama debido a que se encuentra en clave de sol de lo contrario fuera necesario el uso de muchas líneas adicionales.

“Una de las grandes fallas cuando se habla de la guitarra, es pensar que tiene una sola forma de afinarse, tal y como se encuentra en los tratados de orquestación. Normalmente quienes no conocen el instrumento podrían llegar a pensar que es ésa la única manera posible de afinarla, lo cual es lamentable porque, desde mi punto de vista, las scordaturas en la guitarra abren posibilidades a nuevas sonoridades, lo que podría ser una forma de

28 Un instrumento para el cual la altura de la nota que suena no corresponde a la altura de la nota escrita.



explorar el instrumento de una manera distinta por los compositores, y hacer música desde un color de sonido completamente diferente al habitual de la guitarra.” (Arévalo)

La guitarra es uno de los pocos instrumentos que permite obtener una sonoridad distinta a través de la posibilidad de diferentes maneras de afinación; se debe tener en cuenta que en las cuerdas gruesas se puede subir hasta dos tonos mientras que en las cuerdas delgadas solo puede subir un tono y pueden bajarse hasta dos tonos en todas las cuerdas. Existen varios tipos de afinaciones que han sido desarrolladas gracias a las transcripciones y obras que por su tonalidad requerían este cambio; por ejemplo la afinación abierta “dropped D” la cual es muy utilizada por guitarristas clásicos y requiere solo bajar un tono a la (6ta) cuerda, “open G” afinación utilizada en blues se requiere bajar la (6ta, 4ta y 1era) cuerda un tono, de igual manera la afinación “open D” que baja un tono la (6ta y 4ta) cuerda y la (3ra) un semitono; la afinación “laudística” utilizada para interpretar música barroca o renacentista la cual se baja la (3ra) cuerda un semitono entre otras afinaciones que se pueden proponer; también otra alternativa es el uso de una cejilla artificial ²⁹ para no variar la altura de las cuerdas.

Para la afinación de la guitarra se debe tener en cuenta que se la debe realizar en 440 Hz, en la actualidad se optado por el uso de un afinador electrónico debido a que el instrumento se desafina continuamente ya sea por los cambios de temperatura o golpes que pueden desajustar las cuerdas, sin embargo, para desarrollar nuestro oído existen otras maneras de afinar entre ellas la más utilizada por los guitarristas es el “sistema de quintas” o “por armónicos³⁰” utilizando los traste 5 y 12 como referencia para afinar.

5. Timbre

“El timbre es realmente la característica de cada sonido; es lo que el color al objeto, el perfume a la flor, la forma al cuerpo...” (Pujol E. , El dilema del sonido en la guitarra) es lo que nos permite distinguir entre dos sonidos de una misma altura e intensidad, la guitarra es considerado un instrumento que posee una gran variedad tímbrica. “Se puede

²⁹ Es un dispositivo que se emplea para acortar las cuerdas y por tanto subir el tono del instrumento.

³⁰ Son tonos con frecuencias múltiplos de la frecuencia de la fundamental, y que se generan por que la cuerda también vibra simultáneamente en ondas más cortas.



comprobar que la guitarra es un instrumento de timbre variable que cambia no sólo con la calidad en su fabricación sino con la forma de producir la vibración de cada intérprete, influyendo considerablemente en su colorido. La calidad de construcción define su tímbrica propia. La potencia, articulación, expresión y pulsación son las claves que puntualizan y explotan la paleta de colores de una guitarra.” (Ruz, 2010)

En la guitarra las cuerdas varían por su grosor y densidad, por lo que además de que dependiendo de la manera en cómo se realiza la pulsación de éstas y el ataque de los dedos puede variar el timbre; además de que una misma nota puede ser interpretada en diferentes cuerdas lo cual cambia el color del sonido. “La guitarra es un instrumento que le da al músico un gran control sobre el timbre, las maneras de cambiar el timbre son las diferentes formas de usar los dedos contra las cuerdas o también el uso de la vitela, los guitarristas son capaces de percibir las pequeñas diferencias como la brillantez, el color, la textura del sonido y varios sonidos más que se producen en su instrumento.” (Anónimo)

“El lugar en donde se tira la cuerda influye de gran manera en el timbre, por ejemplo si se toca cerca del puente el sonido es brillante y claro, en cambio si se toca cerca del mango el sonido es más opaco y sin tantas altas frecuencias, la correlación entre la posición y el brillo es conocida por la mayoría de guitarristas, y con esto son capaces de saber todo el rango tímbrico que la guitarra posee.” (Anónimo)

Por esto es importante estudiar las diferentes posibilidades que ofrece el instrumento desde los ataques de la mano derecha e izquierda hasta el lugar en la guitarra donde se ejecutará cada nota.

Además, para lograr una interpretación musical en cualquier instrumento, primero se requiere adquirir la técnica ya que así se puede conseguir el sonido deseado lo cual será útil para cualquier obra o género musical. “Si se concibe la técnica no como un fin sino como un medio para mejorar la expresión, realmente estaremos enfocados en la música, más que en la forma técnica de interpretar. Cabe aclarar que tener un gran depósito de recursos técnicos, nos da realmente libertad de elección, por eso es muy importante este conocimiento.” (Rivas, 2015) Por lo tanto, se debe conocer también las características que influyen en la parte interpretativa, las cuales se describirán a continuación:

6. Postura del cuerpo:

Por otra parte, conocer cuál es la correcta postura del cuerpo es significativo para las adaptaciones a realizarse ya que ésta al ser natural y cómoda facilitará al momento de interpretar las mismas y permitirá conseguir el sonido perfecto que deseemos en cuanto a su volumen y color, además la postura reflejará la seguridad ante el público y a futuro ayuda a prever enfermedades tanto en la columna vertebral como en los brazos y cuello. La postura del cuerpo incluye desde la forma en cómo nos sentamos, la posición de las piernas, los brazos, la espalda y las manos; elementos que van a ser detallados a continuación:

- *Posición del cuerpo*

De acuerdo a Emilio Pujol: “el guitarrista debe tocar sentado en la silla fuerte sin muelles ni brazos, de altura proporcional a su estatura y sobre la cual pueda tener el cuerpo, una estabilidad perfecta.”



Ilustración 49 Postura del cuerpo Fuente: Escuela Razonada de la guitarra Libro 1 de Emilio Pujol

En cambio según un estudio realizado por Martín Pedriera resalta la importancia de la colocación del cuerpo hacia el instrumento, proponiendo dos formas de colocar: la sesgada y la tradicional pero la más favorable es colocarse de manera sesgada ya que libera espacio para la respiración abdominal, mejora la visibilidad del diapasón y la proyección del sonido porque se lo realiza a partir de la boca del instrumento. “Con la colocación sesgada se reduce la torsión del cuello para observar el diapasón, algo nada despreciable considerando el negativo efecto de esta sostenida actitud para la región cervical.” (Pedreira, 2015)

En efecto, en el gráfico se presenta como debería ser la colocación sesgada. “La caja contacta con el pecho del centro hacia su mitad derecha, facilitando la ubicación natural de toda la parte alta de la espalda. Además de sesgarse la colocación conviene inclinar ligeramente su caja armónica desde el apoyo en el muslo, con lo cual reportan varios beneficios.” (Pedreira, 2015)



**Ilustración 50 Colocación sesgada Fuente: Pedreira, M. (2015).
Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística. La Habana:
Universitaria.**

En síntesis, hay varias propuestas de cómo debería ser la posición correcta del cuerpo más sin embargo; depende mucho del instrumento que dispongamos, de nuestra estatura y la comodidad que deseemos al momento de tocar por lo que se ha tomado como referencia las propuestas de los autores ya mencionados para optar para la postura más adecuada.

- *Posición de las piernas*

La posición de las piernas según Emilio Pujol recomienda que: “La pierna izquierda formará con el cuerpo un ángulo ligeramente agudo, descansando el pie sobre un taburete. A fin de que su estabilidad sea perfecta y para evitar las contracciones nerviosas que produce una posición incómoda.”

A lo largo de los años se ha visto necesario la creación de un implemento propiamente para el pie izquierdo en lugar del taburete por lo que surgió el banquillo³¹; el mismo que ha sido utilizado por los mejores intérpretes en todo el mundo aunque su uso ha provocado efectos secundarios negativos porque tiende a generar un desnivel en la cadera, crea tensión en la región lumbar y puede hasta dificultar la circulación sanguínea. “A pesar de la opinión de muchos, la “posición ortodoxa” actual, lleva consigo tensiones en el cuerpo del ejecutante, sobre todo en la espalda, debido a que el apoyo de los pies en el suelo es desigual una vez que usamos un banquillo para alzar el muslo izquierdo. Hay una alternativa que se basa en el invento de Aguado; el tripodión y es el llamado

³¹

popularmente “gitano” que consiste en alzar la guitarra sobre el muslo izquierdo con un artefacto adaptado a ésta con ventosas.” (Clemente, 2002)

En efecto actualmente la mayoría de intérpretes han dejado de utilizar el banquillo por los problemas ocasionados y como alternativa gracias a la propuesta de Aguado antes mencionada ahora es común ver el uso de “diversos aditamentos ergonómicos: almohadillas especiales, soportes y bandoleras _esta última a la usanza de los vihuelistas, guitarristas y laudistas del renacimiento y barroco _ que permiten adoptar una armoniosa postura sediente.” (Pedreira, 2015)

Mientras que la pierna derecha es la que genera estabilidad y el apoyo necesario de acuerdo como este ubicada la pierna izquierda si se utiliza un banquillo por lo que Emilio Pujol dice que: “debe separarse de la izquierda para dejar espacio suficiente en la parte inferior del instrumento prestándole ligeramente apoyo y sujeción.” Al contrario si se opta por usar aditamentos argonómicos ambos pies deberán estar a la misma distancia de manera que se genere estabilidad al momento de ejecutar el instrumento.



Ilustración 51 Utilización del ergoplay

Fuente: <https://www.guitarrasdeluthier.com/es/noticia/soportes-ergonomicos-para-guitarra/5>



Ilustración 52 Utilización del gitano Fuente:
<https://www.guitarrasdeluthier.com/es/noticia/soportes-ergonomicos-para-guitarra/5>

- ***Posición de los brazos:***

En cuanto a la posición de los brazos Emilio Pujol recomienda mantener: “el brazo izquierdo paralelo al cuerpo; el antebrazo separado del brazo, la muñeca arqueada y la mano colocada por la parte exterior del mástil, de manera que cerrando con naturalidad los dedos, el pulgar quede colocado en la mitad inferior del mástil y los demás curvados sobre el diapasón, hagan presión con el extremo de su última falange sobre las cuerdas.”

Para lograr una buena posición del brazo izquierdo se requiere relajación en el mismo y sobre todo es importante ubicar bien el pulgar en el mástil ya que de éste dependerá la curvatura y una mayor soltura de los demás dedos. “El negativo hábito de mantener doblada la muñeca aumenta la exigencia del trabajo provocando molestias y limitaciones funcionales que pueden terminar lesionando la articulación.” (Pedreira, 2015)



Ilustración 53 Posición del brazo izquierdo
Fuente: Pedreira, M. (2015). Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística. La Habana: Universitaria.

Mientras tanto el brazo derecho se debe tener precisión al colocarlo al igual que el izquierdo, tomando en cuenta que no es necesario el movimiento de los brazos sino una correcta posición de los mismos. Según Pujol: “el brazo derecho se separará

suficientemente del cuerpo para que el ante-brazo pueda apoyarse sobre la curva más ancha del aro superior.”

Al momento de colocar el antebrazo en el aro de la guitarra debemos sentir que el brazo no entre en tensión sino más bien se encuentre relajado como descansando ya que se puede generar consecuencias negativas al dar peso o fuerza innecesaria para el apoyo. “Sobre el apoyo del antebrazo en el aro descansa una parte importante del peso de la extremidad y solo resta aplicar el trabajo muscular necesario para sostener la mano sobre las cuerdas, aproximación que influye en el toque de diferentes formas.” (Pedreira, 2015)



Ilustración 54 Posición del brazo derecho
Fuente: Pedreira, M. (2015). Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística. La Habana: Universitaria.

Según

Antonio

Contreras dice: “evitar el movimiento del brazo con eje en el codo en un plano paralelo a la caja para realizar arpeggios o escalas (en general, para recorridos de grave a agudo o viceversa), la mano ha de colocarse en una posición que permita el cómodo acceso de los dedos a todas las cuerdas sin movimiento del brazo.” Referido a lo mencionado se debe tomar en cuenta que dependiendo de lo que vayamos a interpretar se requiere cambiar la posición del brazo derecho pero sin mover el mismo ya que eso determina la manera de pulsación.

- **Posición de las manos**

La posición de las manos es fundamental al momento de ejecutar ya que además de ayudar a precisar los sonidos, el ataque de los dedos tanto de la mano izquierda como derecha será correcto evitando problemas a futuro. Emilio Pujol indica que la mano izquierda se encuentre: “separando el ante-brazo con naturalidad se colocará la mano a la altura de los primeros trastes y se apoyará el pulgar por la parte blanda de su extremidad hacia la mitad inferior del mástil. La parte ancha de la mano, por causa de la desigualdad

de los dedos, deberá quedar paralela al mástil. La libertad en los movimientos de cada dedo, exige que entre el borde del mástil y la mano, haya un espacio libre.”



Ilustración 51 Posición de la mano izquierda vista de lado Fuente: Escuela Razonada de la guitarra Libro 1 de Emilio Pujol



Ilustración 52 Posición de la mano izquierda vista de perfil Fuente: Escuela Razonada de la guitarra Libro 1 de Emilio Pujol

Además la opinión de Pedreira es importante: “En la mano izquierda podemos derivar una máxima ganancia funcional si tomamos en cuentas tres elementos normalmente interrelacionados en nuestra actividad habitual: alineación mano-antebrazo, redondez de la mano, manejo de la supinación.” (Pedreira, 2015)

Mientras que para la mano derecha Emilio Pujol dice: “si teniendo apoyado el antebrazo abandonamos la mano a su propio peso, la muñeca quedará arqueada. Aproximándola luego hacia la tarraja, un ligero movimiento de muñeca de izquierda a derecha dará a su anchura una posición paralela al plano de las cuerdas. La parte cóncava de la muñeca deberá quedar a una distancia aproximada de cuatro centímetros de la superficie de la tapa. La línea que forma la articulación de los dedos índice, medio, anular y meñique con la palma de la mano, deberá ser paralela a las cuerdas.”

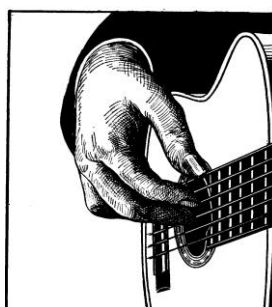


Ilustración 56 Posición mano derecha vista de lado Fuente: Escuela Razonada de la guitarra Libro 1 de Emilio Pujol

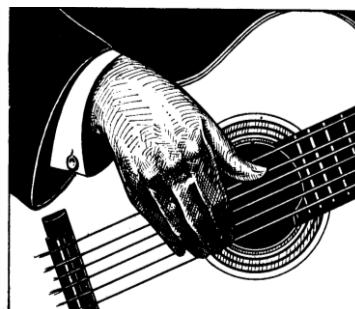


Ilustración 57 Posición mano derecha vista de perfil Fuente: Escuela Razonada de la guitarra Libro 1 de Emilio Pujol

En cuanto a la posición de la mano derecha se debe considerar también la posición de los dedos porque de estos dos factores depende el ataque y pulsación en las cuerdas, es recomendable mantener la muñeca completamente relajada de manera que ésta caiga ligeramente en las cuerdas, y los dedos se encuentren unidos de manera que vayan directamente a la palma de la mano.

6. Técnica:

Podemos definir la técnica como: “los procedimientos y procesos a seguir a con el fin de dominar una línea musical o una dificultad de esta misma, es decir que la técnica más que dar las herramientas del desarrollo de la ejecución musical, es la base principal de un sonido claro y preciso para emitir una frase musical.” (Fernandez, 2000)

Con los conocimientos de una técnica correcta se puede realizar con mayor facilidad las adaptaciones ya que al conocer las posibilidades de ejecución en el instrumento, la guitarra, es factible realizar diferentes propuestas en cuanto a la digitación, es decir, el ataque de la mano derecha así como varias posiciones en cuanto a la mano izquierda con el fin de elegir la mejor propuesta interpretativa.

Para conseguir una técnica adecuada es necesario trabajar y desarrollarla en ambas manos. Algunos autores aconsejan como se deben encontrar posicionados los dedos antes de atacar: “Los dedos de la mano izquierda, deben estar lo más cerca posible a las cuerdas, separados a un centímetro y medio aproximadamente, pues de esta manera cuando el dedo se necesita tarda menos tiempo en llegar a la cuerda con el mínimo esfuerzo, obteniéndose

mejores resultados en la ejecución y evitando el movimiento brusco de la mano izquierda, lo cual es causante de un mal fraseo.” (Díaz, 2014)

Mientras que para los dedos de la mano derecha se recomienda lo siguiente: “Se debe acostumbrar a no separar mucho de la cuerda, una vez que ha iniciado la pulsación.” (Díaz, 2014) Además, se debe tomar en cuenta que no exista tensión en los dedos por la posición en la que colocamos la mano “...ponerle atención al dedo meñique su encogimiento o tensión, es señal de que la mano derecha no está suelta, relajada o libre de tensión. Para corregir esto, es importante estudiar frente a un espejo.” (Díaz, 2014)

Otro aspecto importante es el ataque de los dedos de la mano derecha, puesto que hay diferentes tipos ya que se lo puede realizar mediante el contacto con las cuerdas: de uña, uña y yema simultáneos, y solo de yema como también existen varias formas de pulsar la cuerda ya sea de forma apoyada o tirando la cuerda dependiendo de lo que este escrito en la obra o según nuestro criterio. “..., en lo referente a pulsar la cuerda de forma apoyada, o sea, que el dedo descansa sobre la cuerda inmediata, una vez que inicio la pulsación no debe levantarse si no en movimiento alterando con el dedo que pulsa.” (Díaz, 2014)

En referencia, al otro tipo de ataque, es decir, tirar la cuerda se debe conocer que los dedos de la mano derecha deben realizar un movimiento ligero hacia la palma sin forzar esta acción. Según Antonio Contreras: “Lo importante es buscar una posición de la mano que nos permita tener cerca ambos ataques, y darle homogeneidad a ambos, para que no haya una diferencia cualitativa (contraste tímbrico), sino a lo sumo cuantitativa, entre ambos ataques (de mayor volumen y plenitud sonora en el apoyado) También hay que procurar una posición que nos permita tocar tirando con unos dedos mientras apoyamos con otro.

“La energía del pisado puede variar según el caso, pero generalmente tiende a aumentar cuando pulsamos con más fuerza. Este aspecto no debe desligarse del conjunto de recursos que permiten economizar esfuerzo ni de las actitudes posturales, puesto que un posicionamiento inadecuado de los dedos o del brazo obliga a tratar de asegurar el



pisado con una mayor presión.” (Pedreira, 2015) En consecuencia, es necesario primero conocer la postura correcta del cuerpo, piernas, brazos, manos y dedos ya que cada uno de estos factores influye al momento de atacar la cuerda.

Según Martín Pedreira existen cuatro tipos de pulsación: el primero es el contacto con las cuerdas para poder fijar de qué forma se realizará el agarre ya sea con uñas, yemas o simultáneos; el agarre-impulso depende de cuan consistente sea el agarre para conseguir un mejor equilibrio e integración muscular de toda la extremidad, lo que refuerza a su vez el control de los movimientos; el de salida o también llamado liberación de la cuerda que a través del anterior y de la energía inducida a la cuerda se incrementa hasta la salida de los dedos. “Recordamos aquí la oportuna sugerencia del maestro David Russell a uno de sus alumnos: necesitas tener el toque con un agarre tal que te permita interpretar aun estando nervioso.” Y finalmente como último paso de la pulsación se encuentra la distensión que a diferencia de los anteriores es posterior al toque lo que permite la total relajación abandonado el esfuerzo y luego dejando que el cuerpo haga su trabajo.

Finalmente dentro de la técnica se debe hablar sobre el cuidado de las uñas ya que son parte del instrumento así como de necesario es el arco de un instrumento de cuerda frotada, por lo que tomaremos en cuenta algunas indicaciones de diferentes autores:

Emilio Pujol sugiere que: “Para pulsar sin uñas hay que limar la superficie libre de la uña que pudiera rozar la cuerda al ser pulsada. Para pulsar con uñas convendrá conservarlas cuidadosamente recortadas y redondeadas de manera que sobresalgan muy ligeramente siguiendo la forma del borde de los dedos.” Por lo que queda a consideración de cada intérprete el pulsar con o sin uñas con estas recomendaciones.

Mientras que para Clemente Díaz no existe una técnica sin uñas por lo que recomienda: “Tener las uñas de la mano derecha largas y que sobresalgan un milímetro más o menos sobre la yema, pues para mejor sonido es importante la fusión de yema y uña, y por último no mojarse las manos después de una práctica guitarrística pues al estar acalorado por el trabajo, mojarlas puede producir torceduras.” (Díaz, 2014)

En conclusión trabajar la técnica correcta que incluye desde la posición de los dedos, el ataque de los mismos y el cuidado de las uñas influirá al momento de interpretar una obra de cualquier género musical por lo que debemos tener en cuenta estos aspectos con el fin de conseguir el sonido que deseemos. “...La técnica es muy importante para conseguir una buena interpretación; pero debe ir ligada a lo que menciona Manuel Carra “herramientas sensitivas, intelectuales, espirituales que van a ser determinantes en calidad de interprete: sensibilidad aural, capacidad de audición interna, sentido autocrítico, comprensión profunda del lenguaje musical y de sus leyes, desarrollo de la sensibilidad artística, conocimiento de los estilos, perspectiva histórica, etc. (Carra, 1998)

2.4. Elementos técnicos de la guitarra utilizados en las adaptaciones

Para realizar el proceso de adaptación fue necesario emplear algunas técnicas de la guitarra a través de un mejor uso de posición y digitación gracias a éstas para conseguir un mejor sonido, las cuales fueron las siguientes:

- *Cejilla:*

“Cuando se han de pulsar a un tiempo dos o tres cuerdas pisadas en un mismo traste, se coloca el dedo índice de la mano izquierda tendido sobre ellas, y así colocado se llama ceja.” (Aguado, 1924)

Esta técnica es útil para una mejor digitación en la guitarra por lo general se utiliza el dedo índice (1) así como también en el aspecto musical es importante ya que evita romper la continuidad del fraseo³². En la partitura se puede encontrar digitada de la siguiente manera:



Ilustración 58 Escritura de la Cejilla
Fuente: Escuela Razonada de la guitarra Libro 3 de Emilio Pujol

³² Técnica de puntuar y graduar la frase musical.



Ilustración 59 Ejemplo de cejilla

Se debe tener en cuenta que es una de las técnicas que necesita más práctica para conseguir un sonido claro. David Rusell dice: “El problema de la cejilla más que de presión es de distribución de la fuerza a lo largo del dedo. Si se aprende a controlar con qué punto del dedo vamos a hacer presión se soluciona. Si apretamos mucho, pero en una mala postura, el dedo tiende a curvarse, con lo que nunca sonarán todas las notas. El fallo normal es en el centro, donde se pierde sonido por falta de fuerza. Hay que aprender a hacer presión en la parte central, y a emplearla sólo cuando sea preciso.” (Contreras, 1998)

Ejemplo utilizado en la adaptación:



Ilustración 60 Uso de la cejilla en la adaptación pasillo "Me recordarás en el agua"

- Arpeado

Consiste en pulsar simultáneamente las notas de un acorde, el sonido que se produce da un efecto similar al del arpa; se lo puede ejecutar de varias maneras ya sea pulsar al con el pulgar todas las cuerdas o con todos los dedo arpeándolos de manera suave y lenta. El símbolo de este recurso se deberá escribir a la izquierda de las notas de la siguiente manera:

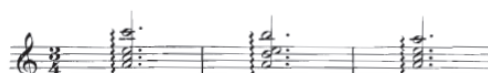


Ilustración 61 Arpeado según Tárrega

Fuente: Roch, P. (s.f.). Método moderno para guitarra de Tárrega. New York.

Ejemplo empleado en la adaptación:



- Arpeggios

Se puede definir como un grupo de notas que van sucesivamente en cuerdas diferentes. Existen de tres o cuatro notas que por lo general son cuerdas al aire y son de uso frecuente por los guitarristas, hay la posibilidad de ejecutar con diferentes fórmulas pero la más empleada y la que se utilizó en las adaptaciones fue (i, m, a). “Procúrese obtener toda la igualdad y regularidad posible entre las notas, guardar el equilibrio de la mano derecha y no invertir el orden de los dedos en ninguna de las fórmulas de esta mano.”



Ilustración 63 Ejercicios de arpeggios

Fuente: Roch, P. (s.f.). Método moderno para guitarra de Tárrega. New York.

Ejemplo empleado en la adaptación:

La Toronja y el Limón

Albazo

Gerardo Guevara
Adap. Tamara Vázquez

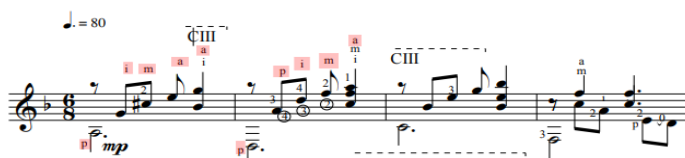


Ilustración 64 Arpeggios utilizados en la adaptación albazo "La Toronja y el Limón"

Además, para explotar todas las riquezas tímbricas y la sonoridad que posee la guitarra se debe conocer los recursos que tiene de esta manera se puede emplear en la adaptación como por ejemplo: arrastre, vibrato, trémolo, armónicos naturales y artificiales, trino, pizzicato, glissando, tambora, tambor cruzando cuerdas, campanela, golpes percutidos, apoyaturas, entre otros. “De todos los atributos de la guitarra, es su riqueza tímbrica la

motivación ideal para activar la atención de los alumnos hacia su sonido. Es precisamente su capacidad de matices uno de los elementos que más ha influido tanto en la popular aceptación del instrumento como en su evolución histórica.” (Pedreira, 2015)

Así como también fue necesario añadir algunos recursos sonoros de la guitarra utilizados en las adaptaciones:

- **Armónicos:**

Son notas que tienen una sonoridad especial y particular ya que nacen de “la formación de un nodo en un punto que divida en partes iguales la totalidad de la cuerda”. (Pujol E. , 1956)

“Estos se producen pisando armónicamente una cuerda, es decir, tocándola con la yema de un dedo (sin apretarla) encima de las divisiones de su longitud, que algunas corresponden con las de los trastes (del 7 por ejemplo); en este estado se pulsa, e inmediatamente después de concluido el acto de pulsar, se levanta el dedo de la izquierda dejando de estar en contacto con la cuerda, y ésta queda sonando armónicamente.” (Aguado, 1924)

Este recurso es indicado en la partitura con la abreviatura de (harm. o arm.) y se utiliza una forma de rondo en la nota que se desea se aplique, también es recomendable digitar la cuerda y el traste en el que se debe realizar el armónico.

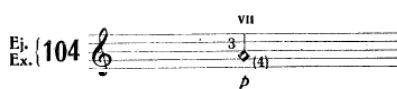
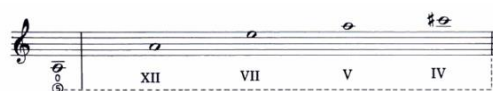


Ilustración 65 Armónico

**Fuente: Escuela razonada de la guitarra
Libro 3 de Emilio Pujol**

Existen diferentes clases de armónicos entre ellos los armónicos naturales, artificiales y octavados, los cuales se diferencia por su modo de ejecución, éstos han sido empleados en las adaptaciones y se describirán cada uno de ellos a continuación. Los armónicos naturales se realizan en cualquier cuerda al aire, se debe colocar el dedo de la mano izquierda, por lo general, es el meñique o el índice a la altura de la barra de los trastes (12, 9, 7, 5, etc.) Se lo debe hacer con una mínima presión y en seguida retirar el dedo.



76. Carillón
Arreglo de Enrique Kaliski

Los armónicos artificiales son similares a los naturales a diferencia de que se debe pisar la cuerda y realizar el armónico en un lugar de la misma cuerda. “Son harmónicos artificiales, favoreciendo la formación de un nodo a la mitad de la distancia entre el puente y el traste en el cual se pisan las cuerdas.” (Emilio Pujol)

De éstos se clasifican los armónicos octavados y compuestos. Los armónicos octavados son iguales a los artificiales pero se debe realizar el armónico doce trastes más hacia el puente a partir de la nota que está siendo pulsada, por lo que necesitan mayor práctica y precisión para poder ser ejecutados. Se recomienda ejecutar así: “los dedos de la izquierda pisan como de costumbre, la nota que se ha de ejecutar, y en cuanto a la derecha extiende cuanto puede su índice, formando un ángulo de 35 grados, poco más o menos, con la cuerda que el mismo dedo haya de pisar u oprimir armónicamente, y la pulsa el pulgar que se halla detrás, levantando al propio tiempo los dedos para que suene el armónico.” (Roch)



Ilustración 67 Ejecución armónico octavado

Su escritura además de incluir la abreviatura arm., debe indicar que es a la octava de la siguiente manera:



Ilustración 68 Escritura armónico octavado Fuente 1 Roch, P. (s.f.). Método moderno para guitarra de Tárrega. New York.

Ejemplo empleado en la adaptación:

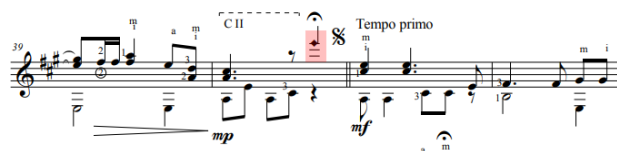


Ilustración 69 Armónico utilizado en la adaptación pasillo "Se va con algo mío"

- *Pizzicato*:

Es utilizado en los instrumentos de cuerda frotada, sonidos cortos que se producen al pulsar las cuerdas; elemento que permite variar el timbre del instrumento en la interpretación musical, existen varios tipos de ejecución en la guitarra: apagado, normal, abierto o estridente³³. El pizzicato que se va a poner en práctica en las adaptaciones es el normal, el cual se debe ejecutar de la siguiente manera “Colocada la mano sobre las cuerdas junto al puente con el meñique apoyado en la tapa armónica, ocúpense solamente los tres bordones con la parte blanda del carpo dejando libres los demás dedos para pulsar las cuerdas convenientes. En esta posición deberá acompañar la mano, los movimientos del pulgar sobre las cuerdas, amortiguando los bajos como en sordina y dejar que el índice y medio, pulsen las notas altas en staccato.” (Pujol E., 1998)



Ilustración 70 Ejecución del pizzicato de perfil
Fuente 2 Escuela razonada de la guitarra
Libro 4



Ilustración 71 Ejecución del pizzicato visto de lado Fuente 3
Roch, P. (s.f.). Método moderno para guitarra de Tárrega. New York.

Ejemplo empleado en la adaptación:

³³ [sonido] Que es agudo, desapacible y chirriante.



Ilustración 72 Pizzicato utilizado en la adaptación "Se va con algo mío"

- *Apoyatura:*

Es una nota de adorno que se encuentra a una distancia de un intervalo³⁴ de 2da puede ser diatónica o cromática ya se en sentido superior o inferior utilizado por muchos instrumentos no solo por la guitarra. “Es una notita cuyo corto valor se toma del que tiene la nota que la sigue, por lo que se ejecuta con brevedad. Su práctica es como la de un ligado de dos notas, pero ejecutado con mucha prontitud. Se ha de hacer un corto esfuerzo con el dedo que pisa la notita, para que ésta se oiga con claridad; sin perjuicio de la brevedad con que se ejecuta.” (Aguado, 1924)

Hay diversos tipos de apoyatura que se usan en la guitarra como simples, dobles, deslizadas o por arrastre; en las adaptaciones se ha utilizado únicamente la apoyatura simple “se encuentra generalmente a una distancia de un tono o semi-tono superior o inferior de la nota principal” (Pujol, 1997)

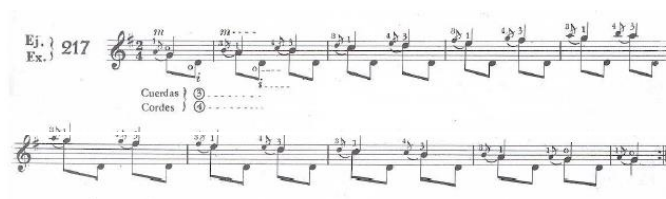


Ilustración 73 Ejemplos de apoyatura Fuente: Fuente 4 Escuela razonada de la guitarra Libro 3 de Emilio Pujol

Como se puede observar en el gráfico se ha empleado una apoyatura descendente, recurso que necesita mucha práctica para poder ejecutarse ya que cada nota debe tener la misma intensidad “se ejecutan pulsando la pequeña nota y tirando inmediatamente de la cuerda para que suene la nota siguiente.” (Pujol, 1997)

³⁴ Distancia que existe entre dos notas de la escala natural.

Ejemplo empleado en la adaptación:



Ilustración 74 Apoyaturas presentadas en la adaptación albazo "La Toronja y el Limón"

- *Vibrato*

El vibrato es utilizado con mayor frecuencia para destacar y dar intensidad una nota ya que prolonga e intensifica sus vibraciones lo que se caracteriza por dar expresividad de manera especial a la melodía de una obra por lo general se utiliza en las obras del período romanticismo, para lograr este efecto es recomendable practicar con metrónomo y evitar la presión en los dedos. “Es necesario apoyar sobre la cuerda la última falange del dedo que ha de producir el vibrato teniendo en cuenta que la inercia propia de la mano sostiene y prolonga las vibraciones mejor que la fuerza excesiva que se pretendería dar por medio del brazo.” (Pujol, 1997)



Ilustración 75 Escritura del vibrato Fuente Escuela razonada de la guitarra Libro 3 de Emilio Pujol

“El vibrato en la melodía es un “arma musical” para atraer la atención. Si lo usamos constantemente deja de tener efecto.” (Contreras, 1998)

Los elementos musicales aplicados en las adaptaciones fueron utilizados en base a los tipos de adaptación y el proceso planteado para la realización de éstas que se describieron en el capítulo anterior.

Uno de los principales elementos musicales utilizados fue el análisis musical de las obras para conocer cada uno de los elementos como melodía, ritmo, armonía y forma, ya que esto facilitó el proceso.

2.4.1 Descripción general de los elementos musicales utilizados en las adaptaciones

- *Tonalidad:*

A partir del análisis de la obra original y en base a las consideraciones anteriormente descritas para encontrar la tonalidad adecuada de acuerdo al registro de la guitarra así como también el cambio la afinación de la misma. Se realizaron los siguientes cambios en cada una de las obras:

La obra “Despedida” originalmente se encuentra escrita en la tonalidad de Fa menor y la adaptación se realizó en la tonalidad de La menor.



Ilustración 76 Pasillo “Despedida” para piano y voz



Ilustración 77 Adaptación para guitarra pasillo "Despedida"

El albazo “La toronja y el limón” se mantuvo en la tonalidad original de Re menor debido a que en otras tonalidades resultaba compleja su interpretación y además aprovechar dicha tonalidad adecuada para hacer una scordatura de la sexta cuerda en Re.

La Toronja y el Limón
Albazo

Poesía: Leonardo Páez
Música: Gerardo Guevara

$\text{♩} = 80$ *Estríbillo*

Piano



Ilustración 75 Albazo "La Toronja y el Limón" para piano y voz

La Toronja y el Limón
Albazo

Gerardo Guevara
Adap. Tamara Vásquez

$\text{♩} = 80$

⑥=D



Ilustración 76 Adaptación para guitarra albazo "La Toronja y el Limón"

El pasillo “Me recordarás en el agua” de igual manera se mantuvo en su tonalidad original de Re menor y se utilizó una scordatura de la sexta cuerda en Re.

Me recordarás en el agua

Poesía: Piedad Costales
Música: Gerardo Guevara

Andantino $\text{♩} = 54$

Piano



Ilustración 787 Pasillo “Me recordarás en el agua” para piano y voz

Me recordarás en el agua

Gerardo Guevara
Adap. Tamara Vásquez



Ilustración 798 Adaptación para guitarra del pasillo "Me recordarás en el agua"

La obra “Otoño” está originalmente en Do menor y la adaptación se realizó en la tonalidad de Re menor, además se utilizó una scordatura en la sexta cuerda en Re por las posiciones de la guitarra facilitando así su ejecución y aprovechando la sonoridad de las cuerdas al aire.

Otoño pasillo



Otoño Pasillo

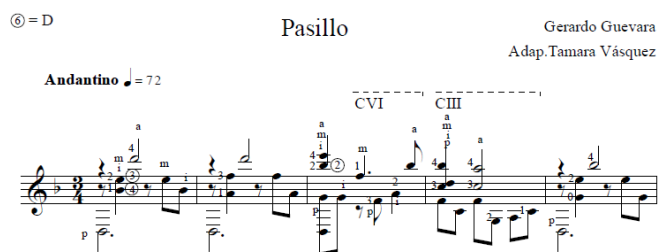


Ilustración 8080 Adaptación para guitarra pasillo "Otoño"

Finalmente el pasillo “Se va con algo mío” se encuentra en la tonalidad de Fa sostenido menor pero la adaptación se realizó en La menor.

Se va con Algo mío

(pasillo)

Poesía: Medardo Angel Silva
Música: Gerardo Guevara



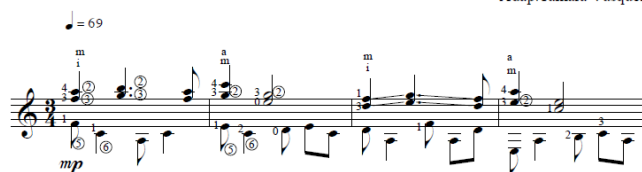
Ilustración 811 Pasillo "Se va con algo mío" para voz y piano

Ilustración 82 Adaptación para guitarra del pasillo “Se va con algo mío”

Se va con algo mío

Pasillo

Gerardo Guevara
Adap. Tamara Vásquez



- **Melodía:**

Luego se realizó el tratamiento de la melodía en este caso la voz, se respetó toda la melodía principal pero con cambios en su registro de octava superior e inferior, por lo general de octava superior debido a la extensión y timbre de la guitarra.

Ejemplo:

Otoño pasillo

Andantino $\text{♩} = 72$

Poesía: Jorge Carrera Andrade
Música: Gerardo Guevara

Piano *mp* *liviano*



Ilustración 83 Melodía pasillo "Otoño" para piano y voz

Otoño Pasillo

⑥ = D

Gerardo Guevara
Adap. Tamara Vásquez

Andantino $\text{♩} = 72$

CVI CIII

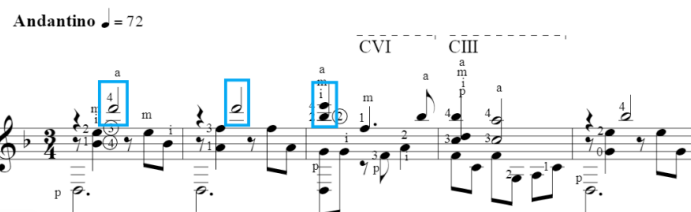


Ilustración 824 Cambio de registro de la melodía pasillo "Otoño"

Co-moa to - do loe - fi - me-ro a lo que sim-ple -



Ilustración 85 Melodía pasillo "Me recordarás en el agua" para piano y voz

CVI CX

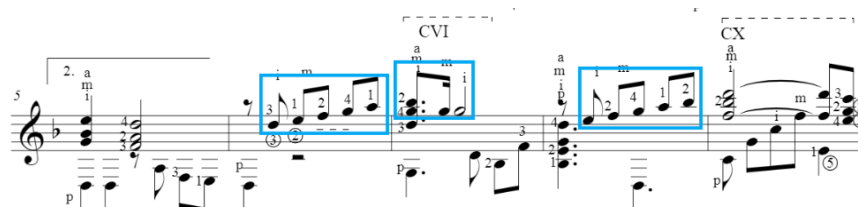


Ilustración 86 Cambio de registro de la melodía pasillo "Me recordarás en el agua"

- **Ritmo**

A continuación se realizó el tratamiento del ritmo el cual está presente en el piano en las partituras originales de las obras adaptadas, cabe recalcar la importancia de conservar el ritmo característico de la obra al efectuar el cambio de su figuración realizado por ampliación y omisión en las voces; de igual manera que en la melodía hubo cambios en el registro a una octava superior e inferior y además el cambio de ciertas notas por la dificultad de ejecución sin modificar su armonía.

Ejemplos:



Ilustración 87 Ritmo del piano albazo "La Toronja y el Limón"

En la siguiente imagen se puede observar el cambio de figuración en los bajos sin embargo conservan el ritmo de albazo.



Ilustración 88 Ritmo adaptado a la guitarra albazo "La Toronja y el Limón"

En el siguiente ejemplo es notorio el cambio de la figuración en el ritmo por ampliación en el bajo así como la omisión de voces del acompañamiento del piano (mano derecha).

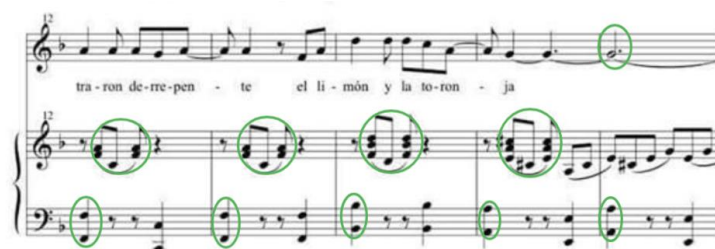


Ilustración 839 Ritmo del piano albazo "La Toronja y el Limón" compases 12-16

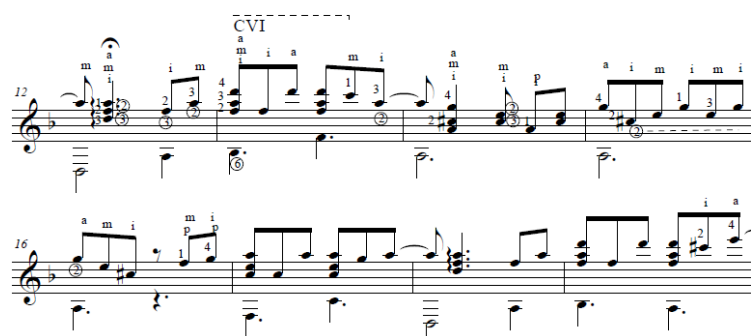


Ilustración 840 Ilustración 23 Ritmo adaptado a la guitarra albazo "La Toronja y el Limón" compases 12-16

En el pasillo “Otoño” el ritmo de la introducción fue alterado por el número de voces que presenta debido a lo cual para mantener las mismas y conseguir la sonoridad adecuada para la guitarra fue necesario el cambio en la figuración.

Otoño *pasillo*



Ilustración 851 Ritmo del piano pasillo "Otoño"

Otoño

Pasillo

Gerardo Guevara
Adap. Tamara Vásquez

⑥ = D

Andantino ♩ = 72



Ilustración 92 Ritmo adaptado a la guitarra pasillo "Otoño"

- Armonía:

Seguidamente, se efectuó el uso de la herramienta “drops” o también conocida como el tratamiento acordal “lo cual permite un pensamiento de la distribución de voces en los acordes y sus inversiones a través del diapasón de la guitarra.” (Arévalo) Además que por el cambio de tonalidad al cual fueron cambiadas las obras, se alteró tanto la melodía como los acordes de acuerdo a la armonía de la nueva tonalidad, sin perder lo característico del compositor que es el uso de la armonía cuartal.

Esta fase fue muy importante ya que se debe tomar en cuenta la armonía y la disposición acordal del piano a la guitarra, en la mayoría de las obras el acompañamiento que realiza lo hace por terceras, cuartas o la misma altura de la melodía, a más de realizar contracantos en algunos pasajes. Por lo tanto se realizó omisión de voces y además cambios en la disposición de los acordes por la posición y registro en la guitarra.

Ejemplos:

En los siguientes ejemplos, se observa la omisión de las voces señaladas del piano debido a la complejidad de interpretación en la guitarra.



Ilustración 863 Armonía pasillo "Otoño" compases 5-8

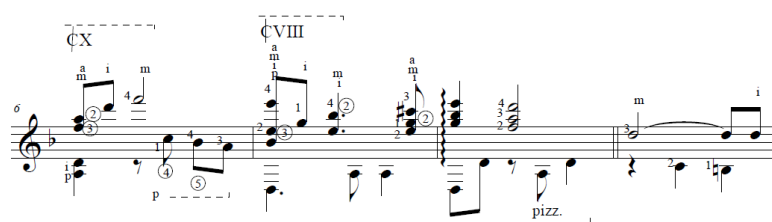


Ilustración 9487 Tratamiento acordal en la adaptación del pasillo "Otoño" compases 5-8



Ilustración 885 Armonía pasillo "Otoño" compases 37-41

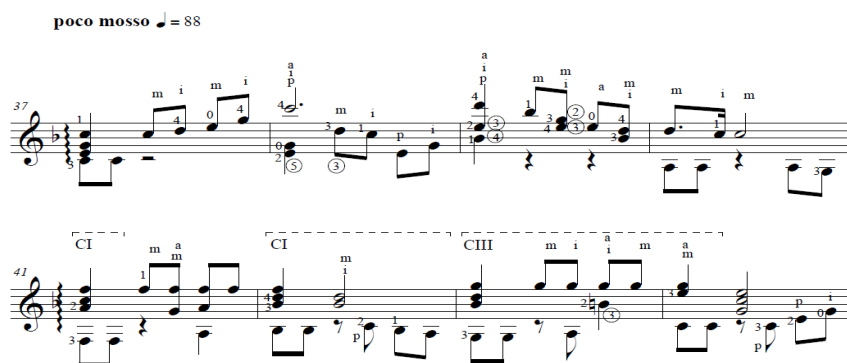


Ilustración 96 Tratamiento acordal en la adaptación del pasillo "Otoño" compases 37-41

Además de la omisión de voces, también fue importante tratar la disposición acordal de acuerdo a las posibilidades de la guitarra; los acordes se encuentran señalados en los siguientes ejemplos:



Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín








Ilustración 921 Dinámica original albazo "La Toronja y el Limón"



Ilustración 932 Dinámica utilizada en la adaptación albazo "La Toronja y el Limón"

2.5 Estudio de dos obras modelo, para ejemplificar el trabajo realizado.

A continuación se presenta el análisis de dos adaptaciones contrastes, por lo que se ha elegido dos géneros diferentes: pasillo (Se va con algo mío) y el albazo (La toronja y el limón), se muestran los cambios efectuados en la partitura de acuerdo a la siguiente simbología.

Simbología	Definición
	Cambios de registro (octava superior)
	Cambios de registro (octava inferior)
	Cambio de notas
	Omisión de voces
	Cambio de ritmo (figuración)

	Dinámica y recursos técnicos
--	------------------------------

Tabla 8 Simbología del análisis de las adaptaciones

A continuación se podrá observar un análisis detallado de cómo se realizó la adaptación para guitarra de acuerdo a la simbología planteada:

- **La Toronja y el Limón (albazo)**

Como se describió anteriormente en cuanto a la tonalidad, esta obra se mantuvo en la original pero con un cambio de la sexta cuerda a Re. Ver figura 87 y 88.

En cuanto a la melodía se adaptó en una octava superior para utilizar el registro medio de la guitarra como se puede ver en las siguientes ilustraciones:

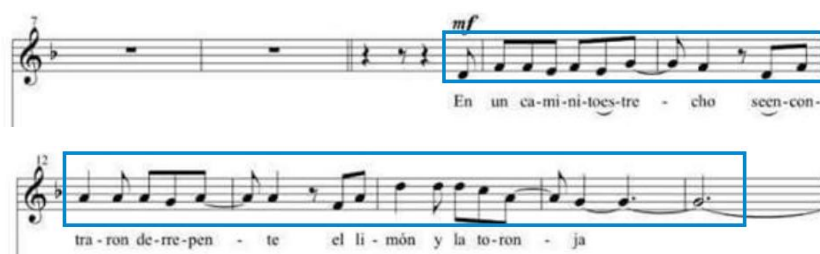


Ilustración 943 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 7-16

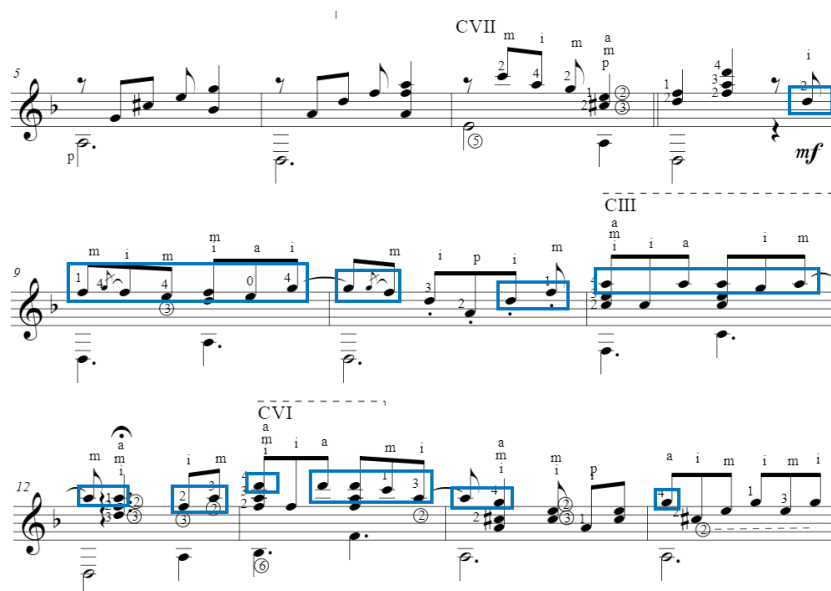


Ilustración 954 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 7-16



Ilustración 987 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 42-45

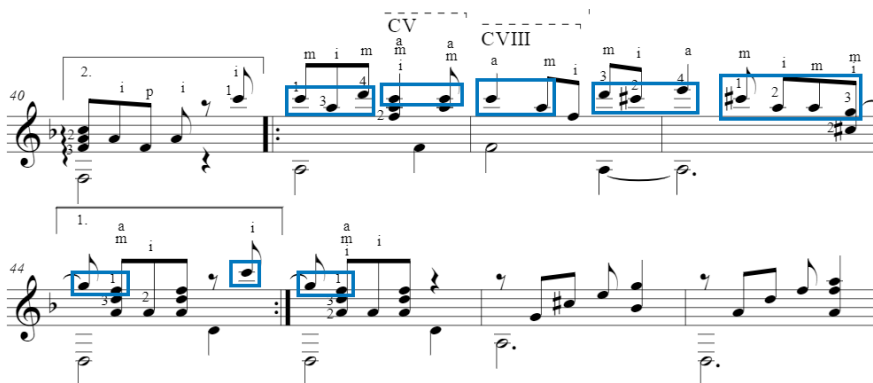


Ilustración 998 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 41-45

Es importante destacar que solo se cambió el registro pero no se alteró las alturas de la melodía.

The image displays a musical score for the song "Cenando" by Juan José Torres. The score is written for voice and piano, with lyrics in Spanish. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

System 1 (Measures 52-57): The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Ha - bla-bael li-món tan se - rio con u - la po-bre to-ron-ji - ta ce-rro". The piano accompaniment provides a steady bass line. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *cres* (crescendo). The phrase "cen - do" is highlighted in blue.

System 2 (Measures 57-62): The vocal line continues with "na ca-ra tan a - gria que llos y se des-ma-yón los bra - zos del". The piano accompaniment features a more active melody. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *a tempo*. The phrase "2da vez riten..." (second time, ritardando) is indicated above the vocal line, and "a tempo" is indicated below the piano line. The phrase "y se" is highlighted in blue.

System 3 (Measures 62-67): The vocal line concludes with "ban-do-le-ro li - món y se món". The piano accompaniment continues with a steady bass line. Dynamic markings include *mf* and *a tempo*. The phrase "ban-do-le-ro" is highlighted in blue. The section ends with the marking "Estribillo" (Chorus).

Ilustración 1009 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 54-64

52

mp *cresc.*

⑥

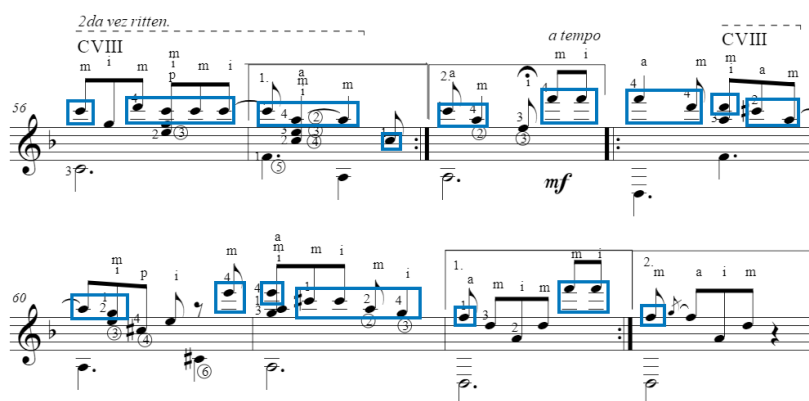


Ilustración 10110 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 54-63



Ilustración 1021 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 72-80

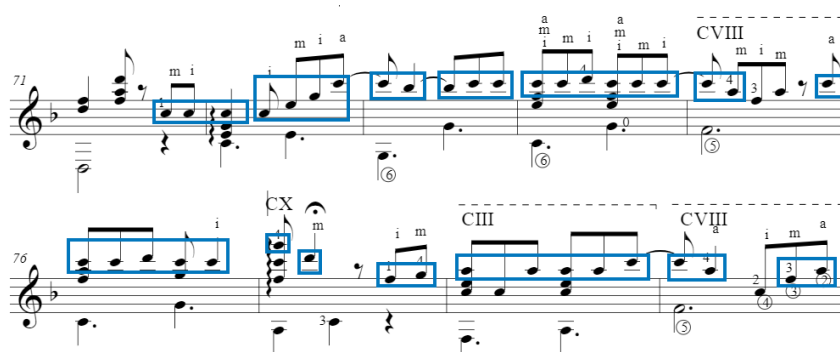


Ilustración 1032 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 71-79

Sin embargo, en la parte C de la obra (Ver tabla 7) se mantuvo la melodía en el mismo registro que se presenta en la partitura original debido a que en una octava superior se dificultaba su ejecución por los agudos.



Ilustración 1043 Melodía original "La Toronja y el Limón" compases 37-41

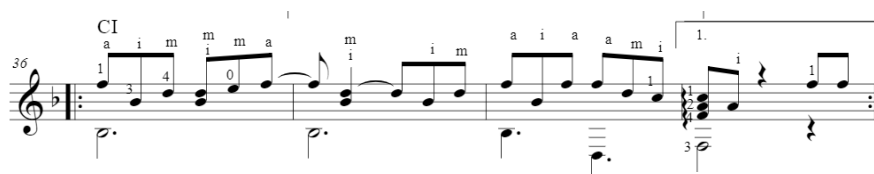


Ilustración 1054 Melodía adaptada "La Toronja y el Limón" compases 36-39

A pesar de que la melodía quedo intacta en cuanto a sus alturas fue necesario cambiar la figuración en los siguientes pasajes:



Ilustración 115 Figuración de la melodía original "La Toronja y el Limón" compases 15-16

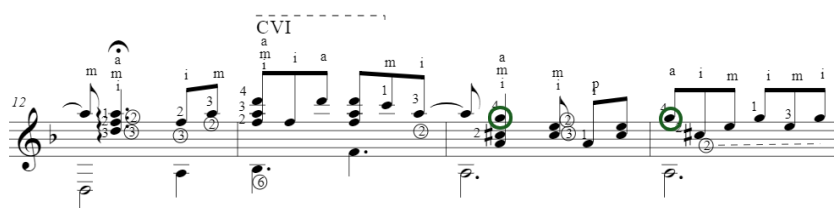


Ilustración 116 Cambio de figuración "La Toronja y el Limón" compases 15-16



Ilustración 117 Figuración de la melodía original "La Toronja y el Limón" compás 26



Ilustración 118 Cambio de figuración "La Toronja y el Limón" compás 26



Ilustración 119 Figuración de la melodía original “La Toronja y el Limón” compas 78



Ilustración 120 Cambio de figuración “La Toronja y el Limón” compás 78

En cuanto a la mano derecha del piano presenta ya sea notas de la melodía, intervalos de tercera y cuarta de acuerdo a la misma, así como también notas que forman parte del acorde; en algunas de éstas se modificó su registro como por ejemplo:



Ilustración 121 Melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 12-16

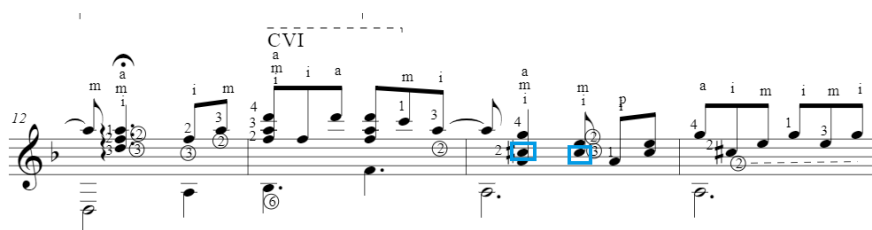


Ilustración 122 Melodía adaptada del piano "La Toronja y el limón" compases 12-16



Ilustración 123 Melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 42-46

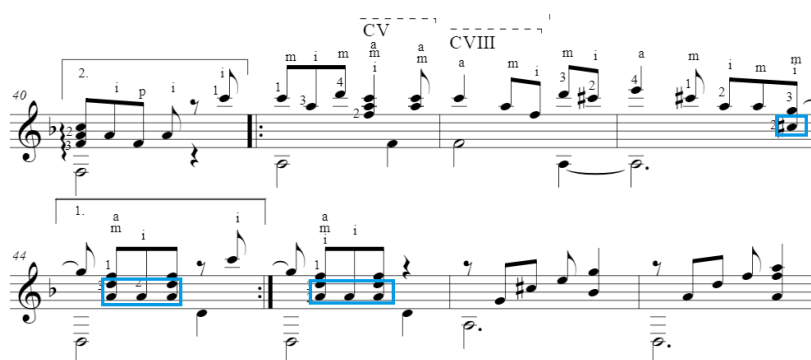


Ilustración 124 Melodía adaptada del piano "La Toronja y el limón" compases 42-46

Además, se cambiaron notas en la melodía del piano sin alterar su armonía debido a la dificultad de ejecución por las posiciones en la guitarra.



Ilustración 125 Alturas de la melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 12-16

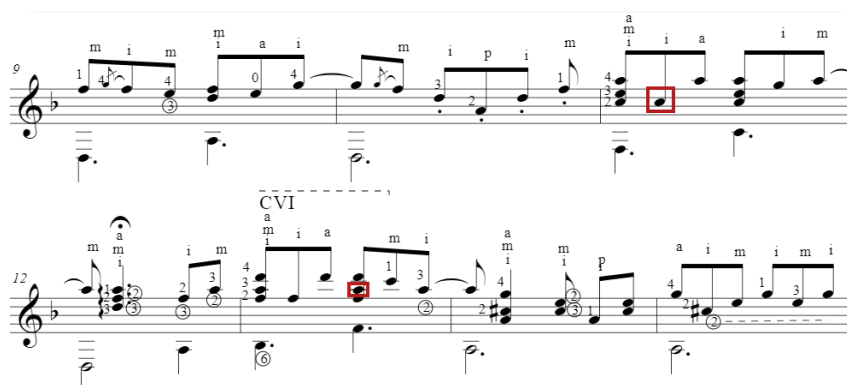


Ilustración 126 Cambios en las alturas de la melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 12-16



Ilustración 127 Alturas de la melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 77-80



Ilustración 128 Cambio de alturas de la melodía del piano "La Toronja y el limón" compases 76-79

Por otro lado, en cuanto al tratamiento acordal es importante señalar que se omitió las octavas del bajo en casi toda la obra en especial en la parte A (estribillo) ya que es un recurso propiamente pianístico. A continuación se presentará señaladas las voces omitidas en la partitura original.



Ilustración 10629 Bajo omitido "La Toronja y el Limón" compases 1-6

Así mismo se omitieron ciertas voces que no se consideraron necesarias de la melodía del piano para no opacar la melodía principal (voz) y además conseguir que la obra tenga fluidez al momento de ejecutarla.



Ilustración 130 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 7-16



Ilustración 131 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 22-41



Ilustración 132 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 42-46

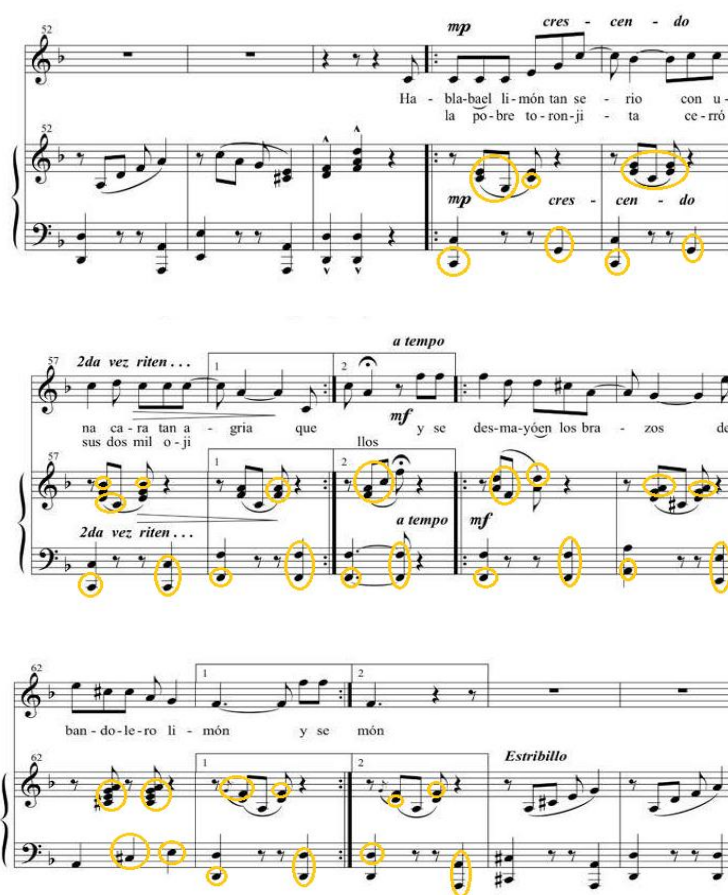


Ilustración 133 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 52-64

En los siguientes ejemplos además de omitir voces de la melodía del piano se omiten notas del acorde que no se pueden ejecutar en la guitarra debido a la diferencia de disposición acordal entre el piano y la guitarra.

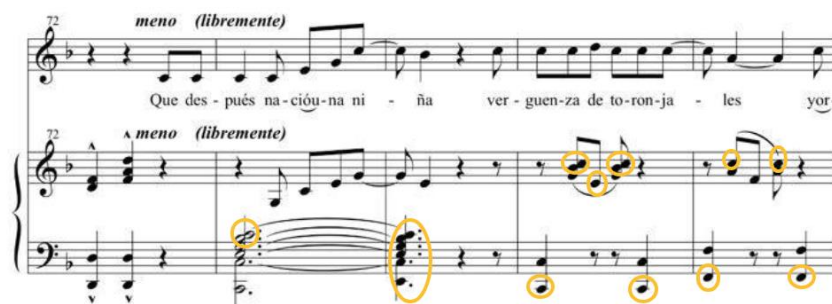


Ilustración 134 Disposición acordal piano "La Toronja y el Limón" compás 74



Ilustración 135 Disposición acordal piano "La Toronja y el Limón" compás 78

Para concluir la obra se omitieron voces del acorde para destacar la melodía principal y además se omitió la melodía del piano lo cual permite realizar los bajos.



Ilustración 136 Voces omitidas "La Toronja y el Limón" compases 85-89

En cuanto a la adaptación del ritmo se realizaron diversos cambios en cuanto a figuración y alturas en algunos bajos sin alterar su armonía.

La Toronja y el Limón
Albazo

Poesía: Leonardo Páez
Música: Gerardo Guevara

$\text{♩} = 80$ *Estróbilo*

Piano *mf*

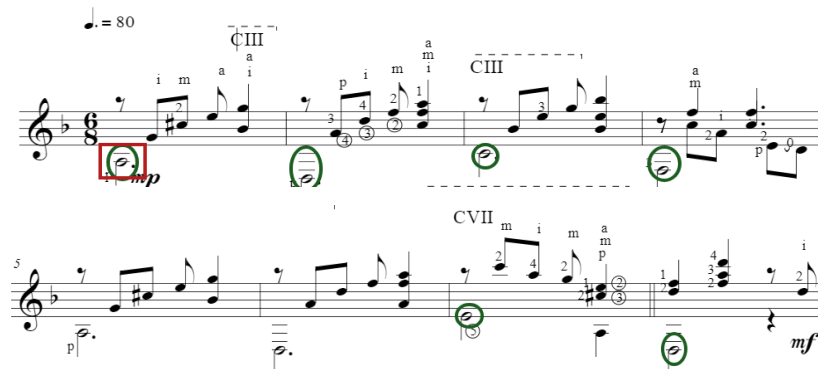


mf

En un ca-mi-ni-toes-tre - cho seen-con-

Ilustración 137 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 1-8

$\text{♩} = 80$



mp

mf

Ilustración 138 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 1-8

Del mismo modo se puede observar el comportamiento del acompañamiento en función al ritmo del albazo, el cual está escrito por negras y silencios de corchea característico en toda la obra. Además, cabe recalcar que esta figuración rítmica, mediante octavas, es común la escritura del piano como ejemplo la obra Otoño (G. Guevara)



Ilustración 139 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 9-16

Por lo tanto en la guitarra, la adaptación del ritmo se realizó prologando la figuración en blancas con punto o negras con punto para mantener el ritmo de albazo en los tiempos fuertes y además la resonancia en este instrumento.

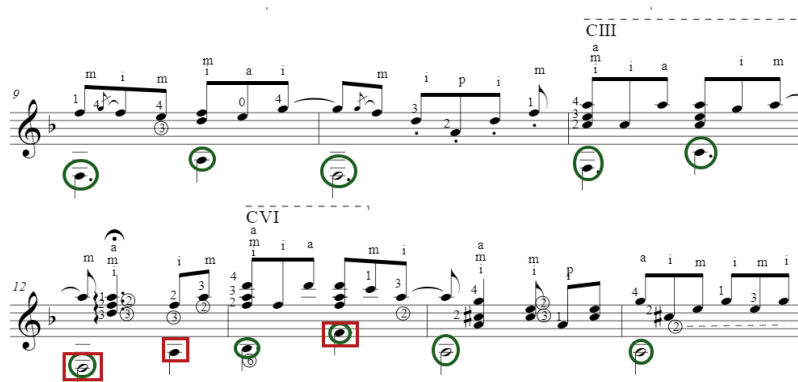
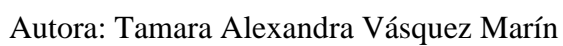


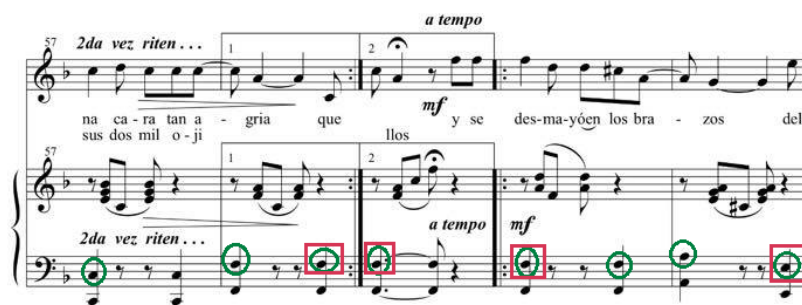
Ilustración 140 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 9-16

Ilustración 141 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 17-26

Ilustración 142 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 16-23

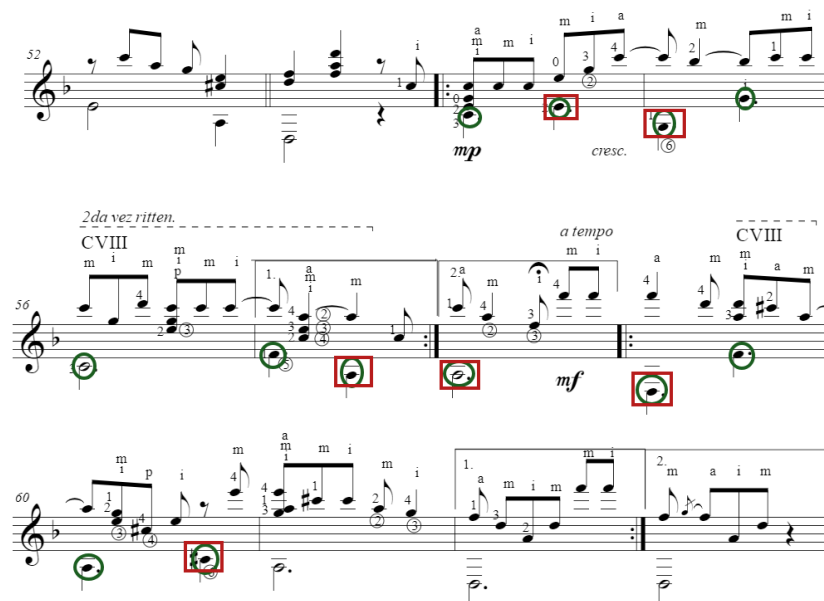
Ilustración 143 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 37-41





57 2da vez riten... a tempo
na ca - ra tan a - gria que *mf* y se des-ma-yóen los bra - zos del
sus dos mil o - ji llos

Ilustración 147 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 52-61



52 *mp* cresc. 6
CVIII *mf* CVIII
60

Ilustración 148 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 52-63



77 2da vez riten... a tempo
na ca - ra tan a - gria que *mf* y se des-ma-yóen los bra - zos del
sus dos mil o - ji llos

77 a tempo
gu-llo de li-mo-ne - ros los más vie - jos de la ca - sa bau-ti - za - ron a la ni -

Ilustración 149 Figuración original piano "La Toronja y el Limón" compases 72-80

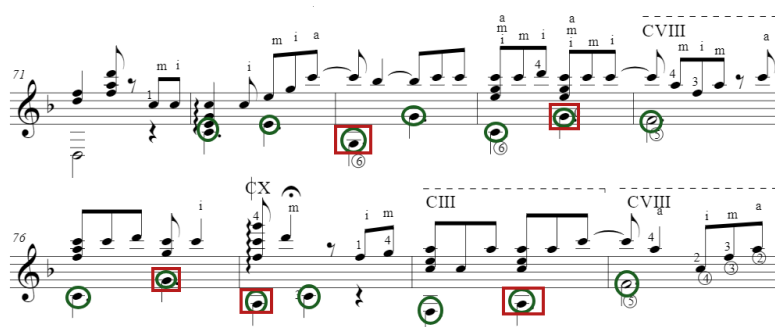


Ilustración 150 Figuración adaptada "La Toronja y el Limón" compases 72-80

En cuanto a la dinámica se hicieron pequeños cambios en cuanto a la original. Ver figura 101 y 102.

La dinámica del comienzo de la obra se cambió con el fin de que inicie un poco más suave y en medida vaya crescendo.



Ilustración 151 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 1-4



Ilustración 152 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 1-4

En el resto de la obra se respetó la dinámica propuesta por el compositor como se puede observar a continuación:



Ilustración 153 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 7-11



Ilustración 154 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 5-8



Ilustración 155 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 52-56



Ilustración 156 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 52-55



Ilustración 157 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 57-61

Se mantuvo la misma dinámica, sin embargo se omitió el decrescendo.

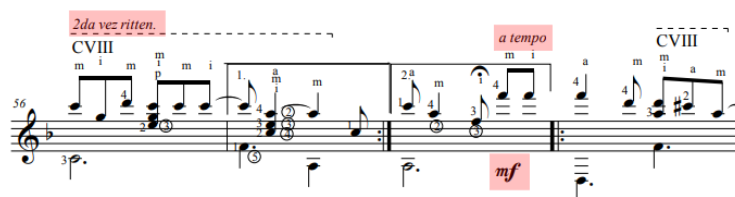


Ilustración 158 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 56-60

En cambio en la parte final de la obra se añadieron algunas dinámicas para variar la interpretación.

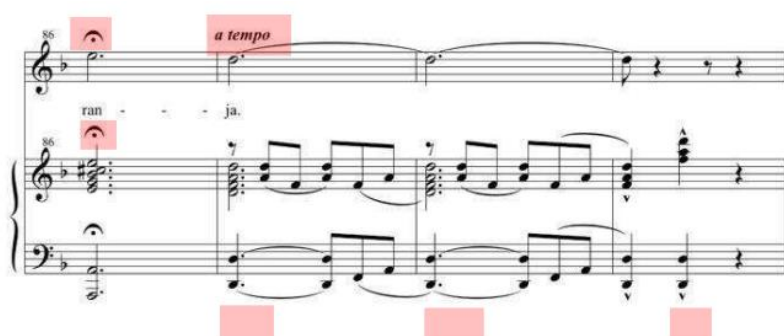


Ilustración 159 Dinámica original "La Toronja y el Limón" compases 86-89

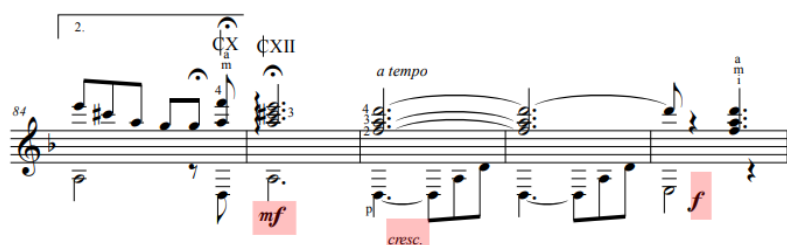


Ilustración 160 Dinámica en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 86-89

Finalmente, cabe resaltar los recursos técnicos de la guitarra empleados en esta adaptación: el arpeggio fue utilizado en la parte A (estribillo) el cual se repetirá varias veces en la obra.

La Toronja y el Limón

Albazo

Gerardo Guevara

Adap. Tamara Vásquez

© = D

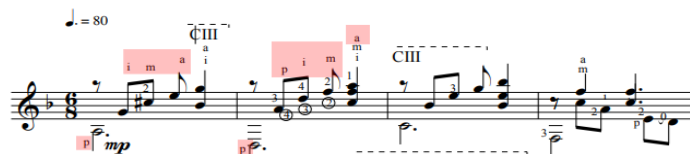


Ilustración 161 Arpeggio en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 1-4

El arpeado fue otro recurso utilizado para ejecutar los acordes presentados:

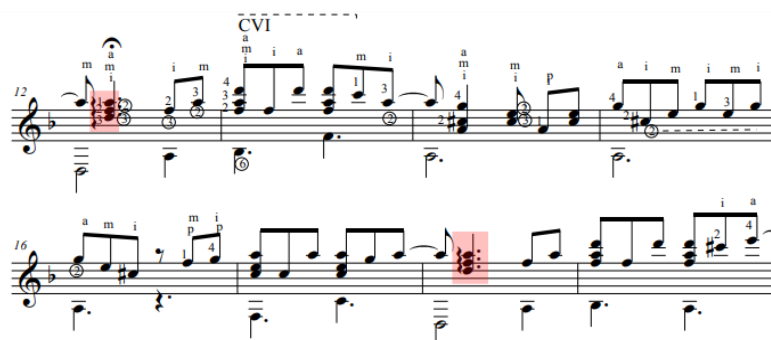


Ilustración 162 Arpeado en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 12, 18



Ilustración 163 Arpeado en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 39,40



Ilustración 10864 Arpeado en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 72,77



The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the notes. The system ends with a double bar line.

The musical score for 'CIX' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various ornaments, including mordents, grace notes, and slurs. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a figured bass line with numbers and symbols (accents, slurs) indicating the harmonic structure. The score is divided into measures by bar lines. The first measure of the upper staff is marked with a '20' in the left margin. The title 'CIX' is written above the first measure of the upper staff.

[illegible]

La Toronja y el Limón

Albazo

Gerardo Guevara
Adap. Tamara Vásquez

©=D

$\text{♩} = 80$

p *mp*

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín

Para concluir, la cejilla fue un recurso muy empleado en la obra debido a las posiciones en la guitarra:



Ilustración 170 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 1,3, 7



Ilustración 171 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 11,13, 20



Ilustración 172 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 36, 41, 42

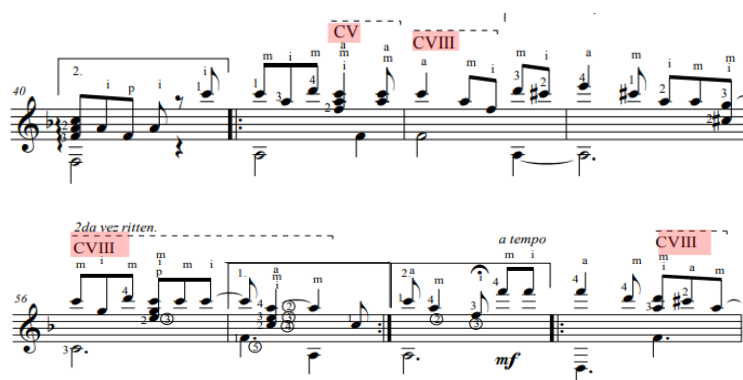


Ilustración 173 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 50, 51, 56, 59

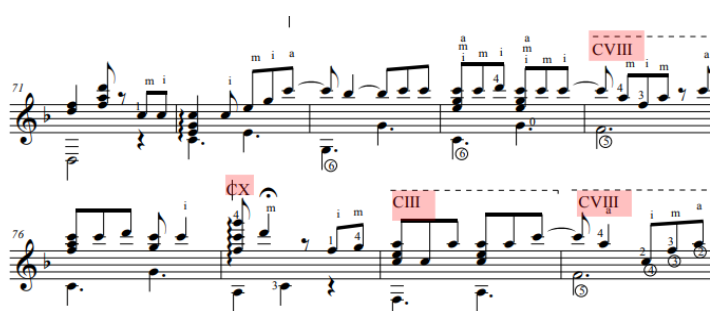


Ilustración 174 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" compases 75, 77-79



Ilustración 175 Cejilla en la adaptación "La Toronja y el Limón" Compases 84, 85

Finalmente se presenta el uso de staccato y pizzicato como recursos expresivos:

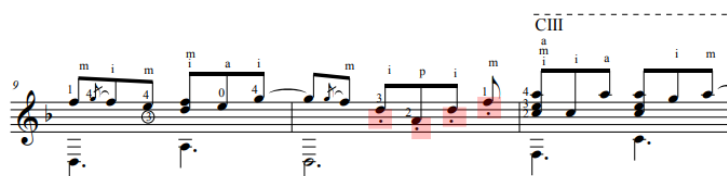


Ilustración 176 Staccato en la adaptación "La Toronja y el Limón" compás 10



Ilustración 11077 Pizzicato en la adaptación “La Toronja y el Limón” compás 27

- **Se va con algo mío (pasillo)**

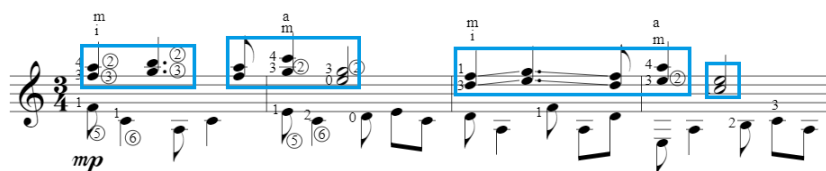
A continuación se presentará el análisis de cómo se realizó la adaptación de este pasillo de igual manera que el albazo anteriormente descrito.

Primeramente, cabe señalar que en esta obra fue necesario el cambio de tonalidad. Ver figura 87 y 88.

Al igual que la obra anteriormente descrita, hubo algunos cambios de registro con respecto a la melodía principal, sin embargo al presentar el intro en un registro agudo fue necesario adaptar a una octava inferior en la guitarra de la siguiente manera:



Ilustración 11178 Melodía original “Se va con algo mío” compases 1-8



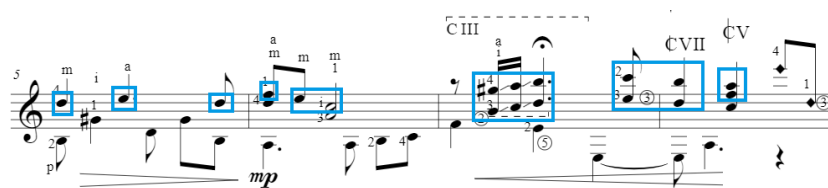


Ilustración 11279 Melodía adaptada “Se va con algo mío” compases 1-8

Por otra parte, la melodía presentada tanto en la voz como la melodía por terceras que realiza el piano fue adaptada a un registro superior ya que la parte aguda en la guitarra ayuda a destacar la melodía.



Ilustración 11380 Melodía original “Se va con algo mío” compases 9-16



Ilustración 11481 Melodía original “Se va con algo mío” compases 9-16

Además el cambio de registro se ejecutó de igual manera en la melodía del piano para conseguir una posición adecuada en la guitarra como se puede observar a continuación:



Ilustración 11582 Melodía del piano “Se va con algo mío” compases 17-24




Ilustración 183 Melodía adapta del piano “Se va con algo mío” compases 17-24




Ilustración 184 Melodía del piano “Se va con algo mío” compases 25-28

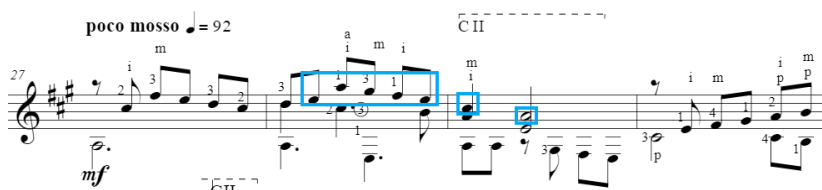


Ilustración 1165 Melodía adaptada del piano “Se va con algo mío” compases 25-28

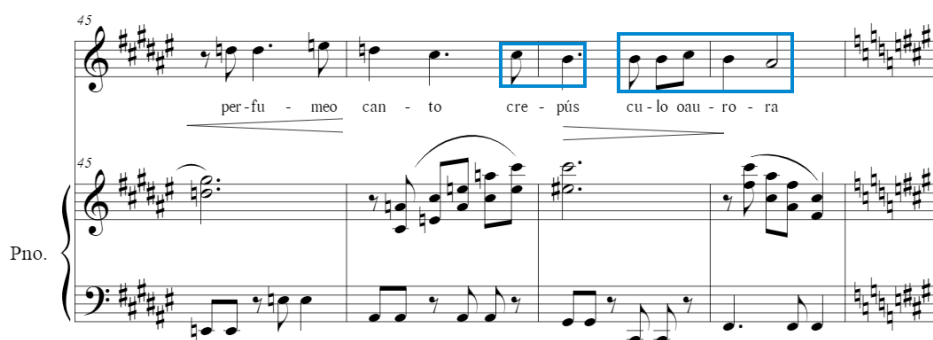


Ilustración 186 Melodía del piano “Se va con algo mío” compases 45-48

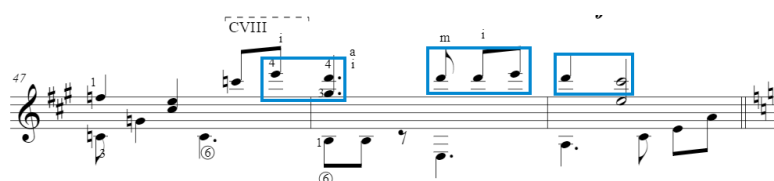


Ilustración 187 Melodía adaptada del piano “Se va con algo mío” compases 45-48

Luego, se efectuó la adaptación del ritmo de igual manera que en el albazo La Toronja y el Limón, fue necesario cambios en la figuración y alturas.

En esta obra se presenta el ritmo por: una corchea, dos corcheas ligadas y tres corcheas, de la siguiente manera:



Ilustración 11788 Figuración original piano “Se va con algo mío” compases 1-8

Por lo tanto para omitir las ligaduras, se cambió las dos corcheas ligadas por una negra, sin embargo el resto de figuración se mantuvo de manera que no se pierda la esencia y característica del pasillo. Además se presentan ciertos cambios en alturas alterados ya sea por sonoridad o posiciones en la guitarra.

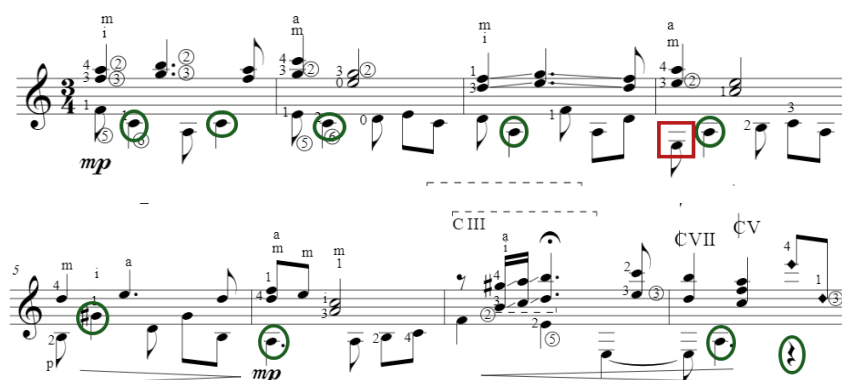


Ilustración 189 Figuración adaptada “Se va con algo mío” compases 1-8



Ilustración 190 Figuración original piano “Se va con algo mío” compases 9-12

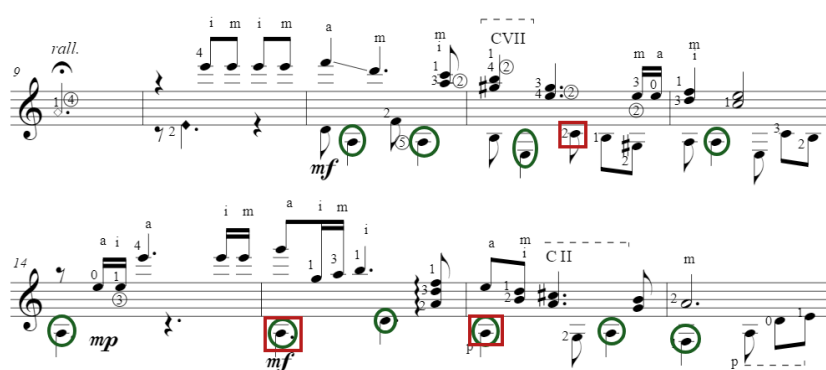


Ilustración 11891 Figuración adaptada “Se va con algo mío” compases 9-17

17

y, al son de la ga-rú-a en laan-ti-gua-ca

Pno.

21

rit... poco a poco...

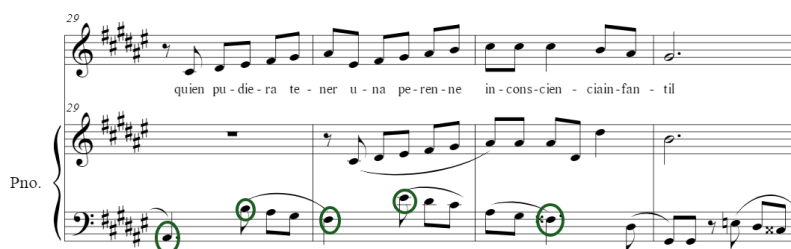
lle-ja mein-va-deun in-fi-ni-to de-se-o de llo-

Pno.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 18 and the second at measure 23. Each system includes a vocal line (treble clef) and a guitar line (bass clef). The guitar line is written with figured bass notation, which includes letters (m, a, i) and numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fingerings and positions. There are also specific guitar techniques marked, such as "pizz." (pizzicato) and "rit." (ritardando). The score is divided into sections by brackets labeled "C III", "CVII", and "C II". The guitar line features several circled and boxed notes, likely indicating specific techniques or fingerings. The copyright symbol "©" is visible at the bottom center.

25 *poco mosso* ♩ = 92 *ten.*
 - - - - - que son co-sas de ni-ño me di-ces?

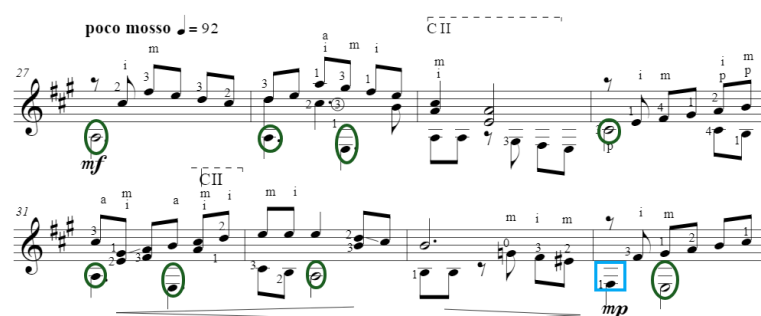
Pno.



29
quien pu-die-ra te-ner u-na pe-ren-ne in-cons-cien-cia in-fan-til

Pno.

Ilustración 12094 Figuración original piano “Se va con algo mío” compases 25-32



poco mosso $\text{♩} = 92$

27
quien pu-die-ra te-ner u-na pe-ren-ne in-cons-cien-cia in-fan-til

31
quien pu-die-ra te-ner u-na pe-ren-ne in-cons-cien-cia in-fan-til

mp

Ilustración 12195 Figuración adaptada “Se va con algo mío” compases 25-32



33
ser del rei-no del di-ay de la apri-ma-ve-ra del rui-se-ñor que

Pno.

37
can-ta y del al-ba dea-bril ¡Ah ser pue-ril ser

Tempo primo

mp

Ilustración 196 Figuración original piano “Se va con algo mío” compases 33-40



Ilustración 12297 Figuración adaptada “Se va con algo mío” compases 33-40

41

pu - ro ser ca - no - ro ser sua - ve tri - no

Pno.

45

per - fu - meo can - to cre - pús cu - lo oau - ro - ra

Pno.



Ilustración 12398 Figuración original piano “Se va con algo mío” compases 41-48

43

47

CVIII



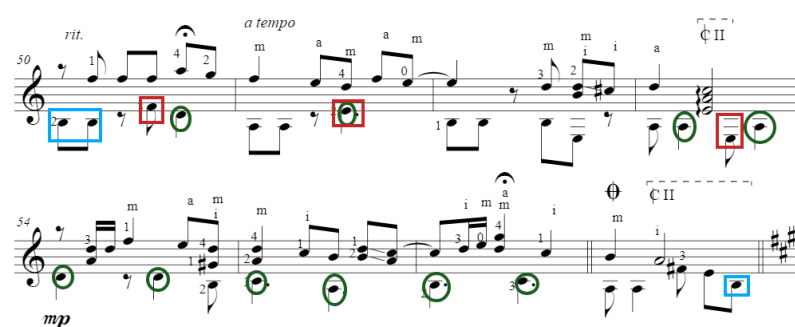
Ilustración 12499 Figuración adaptada “Se va con algo mío” compases 43-48



49 *ritten...* *a tempo*
co - mo la flor quea - ro - ma la vi - da y no lo sa - be

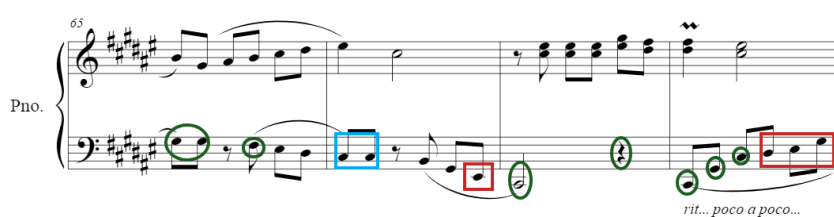
53
co - mo el as - tro quea - lum - bra las no - ches y loig - no - ra

Ilustración 200 Figuración original piano “Se va con algo mío” compases 49-56



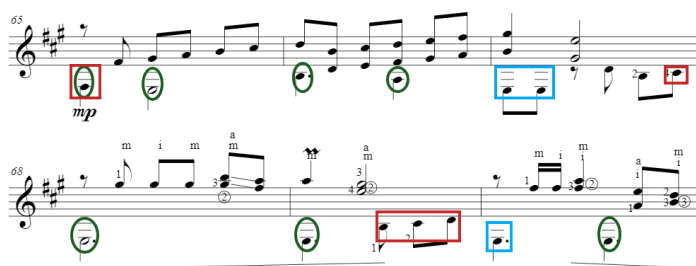
50 *rit.* *a tempo*
54 *mp*

Ilustración 201125 Figuración adaptada “Se va con algo mío” compases 49-56



65
68 *rit... poco a poco...*

Ilustración 202 Figuración original piano “Se va con algo mío” compases 65-68



65 *mp*
68

Ilustración 203 Figuración adaptada “Se va con algo mío” compases 65-68

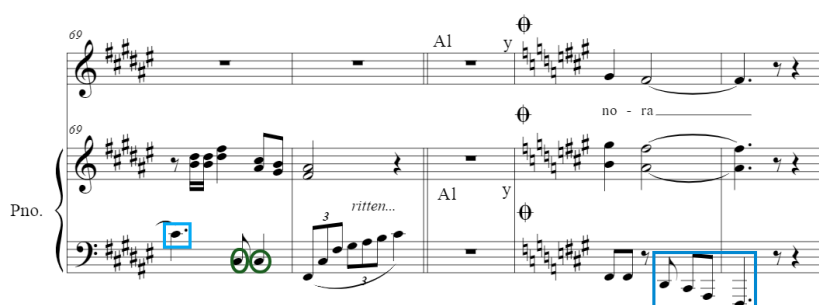


Ilustración 204126 Figuración original piano “Se va con algo mío” compases 69-73

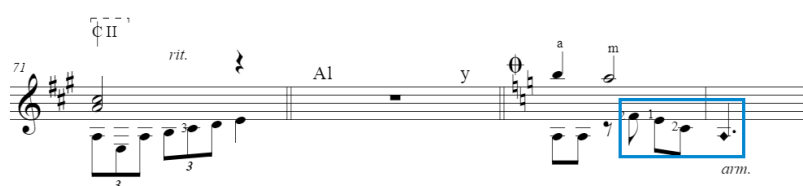


Ilustración 205127 Figuración adaptada “Se va con algo mío” compases 69-73

En cuanto al tratamiento acordal, se omitieron voces del acompañamiento del piano ya que en algunos casos la guitarra no podía mantener la melodía mientras se realizaba dicho acompañamiento. A continuación se presentará señaladas las voces omitidas en la partitura original.



Ilustración 206 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 1-8

De igual manera fue necesaria la omisión de voces de la melodía del piano en ciertos pasajes ya que presentaba dificultad al momento de ejecutarla en la guitarra.

9 *ten.*

Se va con al - go mi - o la tar - de que sea - le - ja

Pno.



Ilustración 207 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 9-12

13

mi do - lor de vi - vir _____ es un do - lor dea - mar

Pno.

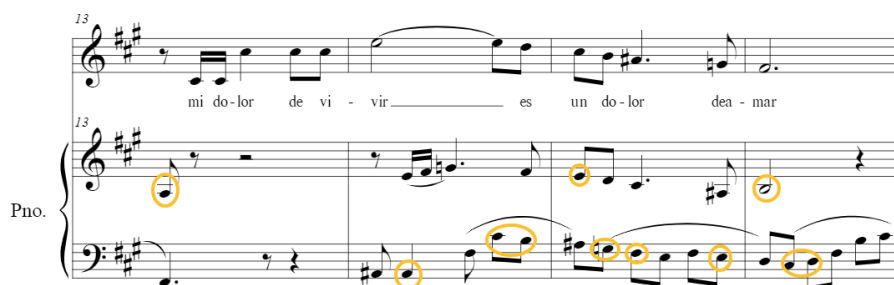


Ilustración 208 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 13-16

17

y, al son de la ga - rú - a en laan - ti - gua - ca -

Pno.



21 *rit... poco a poco...*

lle - ja mein - va - deun in - fi - ni - to de - se - o de llo -

Pno.



Ilustración 209 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 17-24

23 *poco mosso* $\text{♩} = 92$ *ten.*

que son co-sas de ni-ño me di-ces?

25

29

quien pu-die-ra te-ner u-na pe-ren-ne in-cons-cien-cia in-fan-til

Pno.

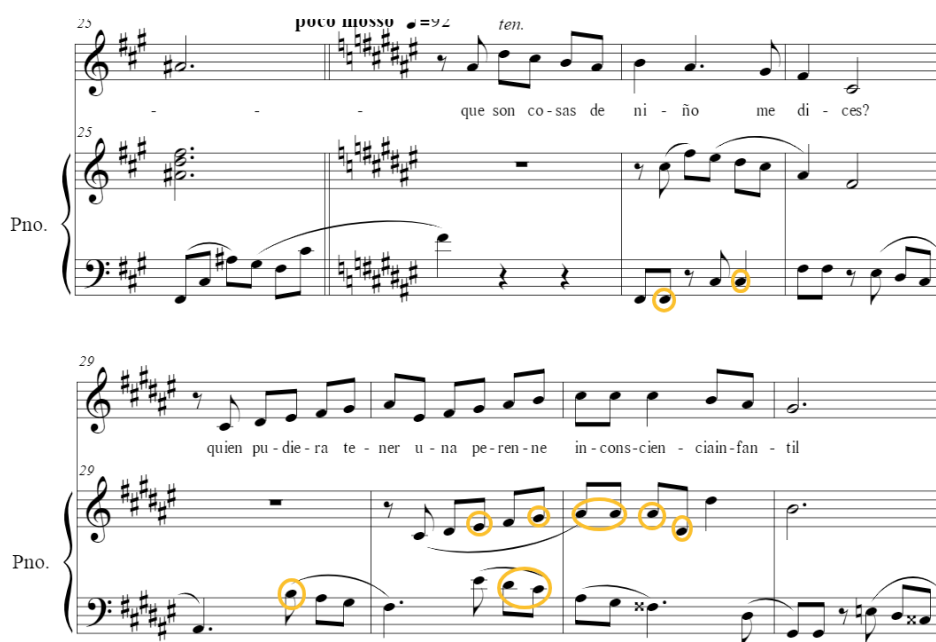


Ilustración 210 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 29-32

33 *rit... poco a poco...*

ser del rei-no del di-ay de la apri-ma-ve-ra del rui-se-ñor que

37 *Tempo primo*

can-ta y del al-ba dea-bril ¡Ah ser pue-ri- ser

Pno.



Ilustración 211128 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 33-40

41

pu-ro ser ca-no-ro ser sua-ve tri-no

Pno.



45

per - fu - meo can - to cre - pús cu - lo oau - ro - ra

Pno.

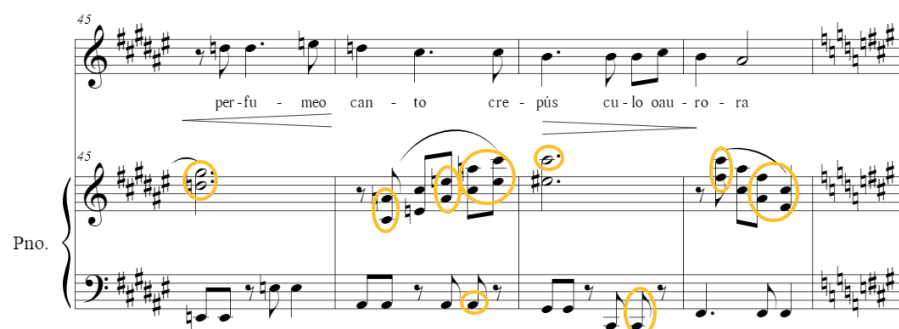


Ilustración 212129 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 41-48

49 *riten...* *a tempo*

co - mo la flor quea - ro - ma la vi - da y no lo sa - be

Pno.

53

co - mo el as - tro quea - lum - bra las no - ches y loig - no - ra

Pno.



Ilustración 21303 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 49-56

65

Pno.

rit... poco a poco...



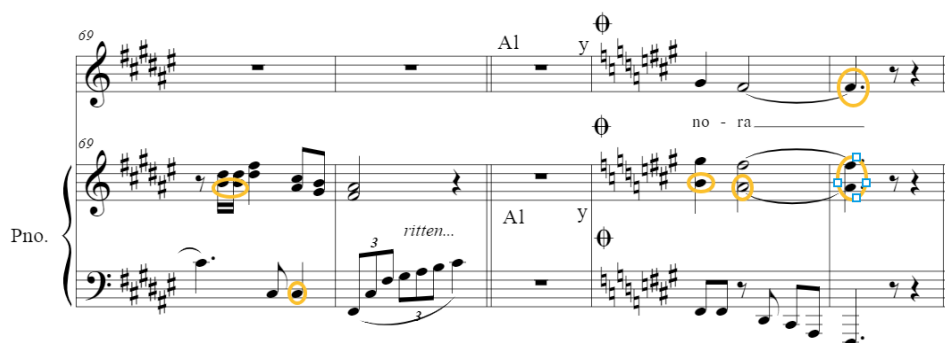


Ilustración 214 Voces omitidas "Se va con algo mío" compases 65-73

Es importante también señalar que en cuanto a la dinámica en la partitura original se presentaban escasas indicaciones por lo que se añadió a la adaptación. En los primeros compases la obra original no contaba con dinámica, en la adaptación se propone interpretar de la siguiente manera:

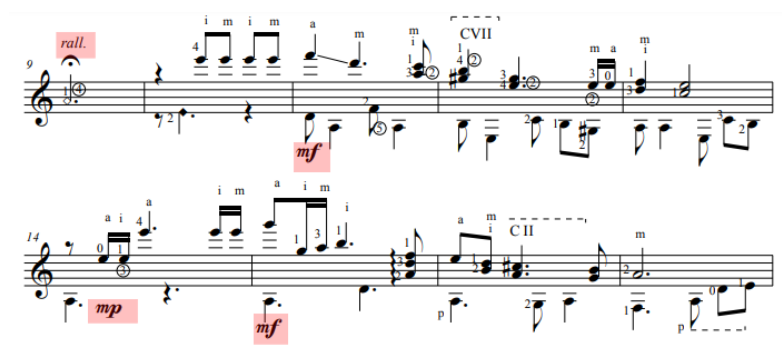


Ilustración 215 Dinámica en la adaptación "Se va con algo mío" compases 1-8

Sin embargo, en algunos pasajes la obra original si cuenta con dinámica, las mismas que fueron alteradas:



Ilustración 216131 Dinámica original "Se va con algo mío" compás 9



9 *rall.* *mf* *mp* *mf* *p*

14 *mp* *mf* *p*

CVII CII

Ilustración 217 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 9, 14,15



21 *rit... poco a poco...*

lle - ja mein - va - deun in - fi - ni - to de - se - o de llo-

Pno.

Ilustración 218 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 23



18 *mf* *p* *pizz.*

CVIII CVII CII

Ilustración 219 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 21-22; 24-25



33 *rit... poco a poco...*

ser del rei - no del di - ay de la apri - ma - ve - ra del rui - se - ñor que

Pno.

Ilustración 220 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 36

poco mosso $\text{♩} = 92$

mf

mp

CII

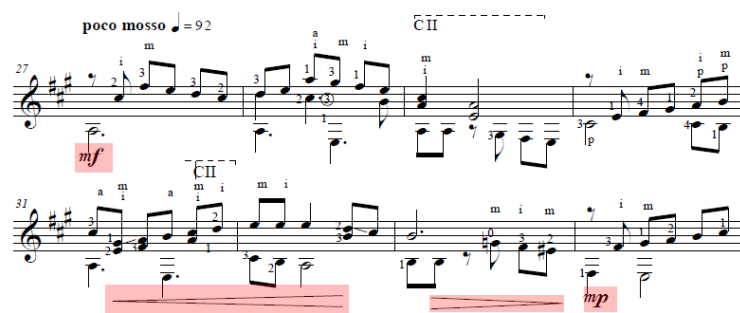


Ilustración 221 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 27, 31-34

37

can - ta y del al - ba dea - bril ¡Ah ser pue - ril ser

Pno.

mp

Tempo primo



Ilustración 222 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 40

35

mp

mf

CII

Tempo primo



Ilustración 223 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 37-41

41

pu - ro ser ca - no - ro ser sua - ve tri - no

Pno.





Ilustración 224132 Dinámica original “Se va con algo mío” compases 43-47

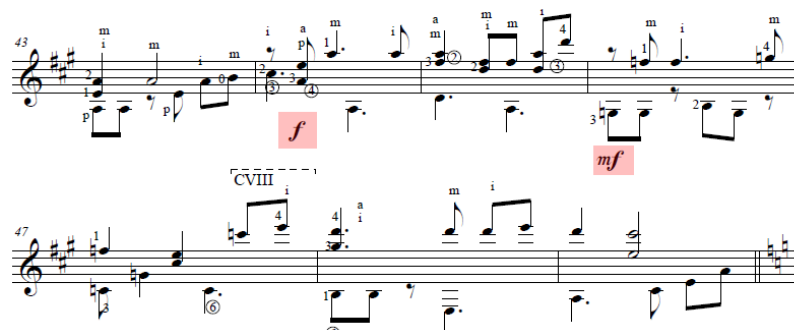


Ilustración 225 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 44,46



Ilustración 226 Dinámica original “Se va con algo mío” compases 49-50





Ilustración 133 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compases 50-64



Ilustración 134 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 68



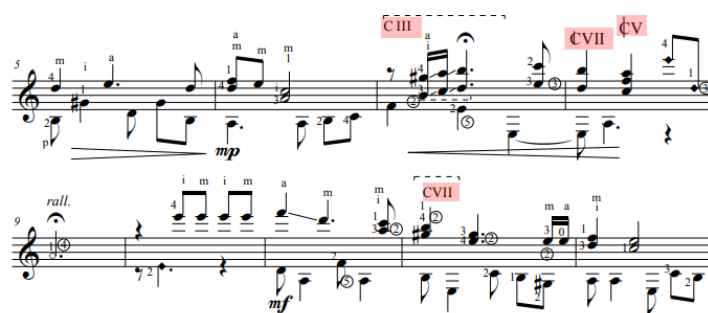
Ilustración 229 Dinámica en la adaptación “Se va con algo mío” compás 65



Ilustración 1350 Dinámica original “Se va con algo mío” compás 70



La cejilla fue el principal recurso en esta obra con el fin de conseguir una mejor posición en la guitarra mediante la misma ya sea por cejilla completa así como media ceja:

[illegible]

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín

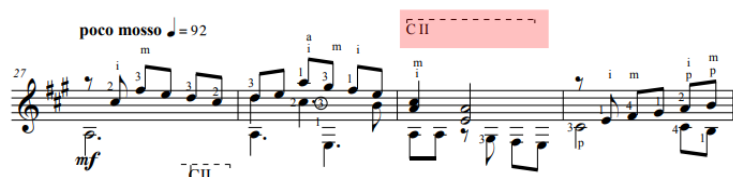


Ilustración 234 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compás 29

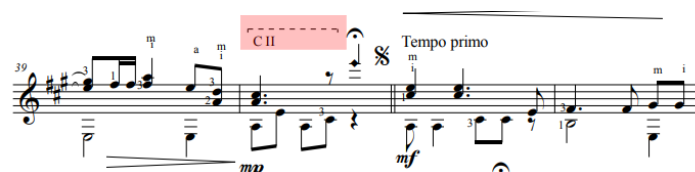


Ilustración 235 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compás 40



Ilustración 236 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compás 47



Ilustración 237 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compás 53

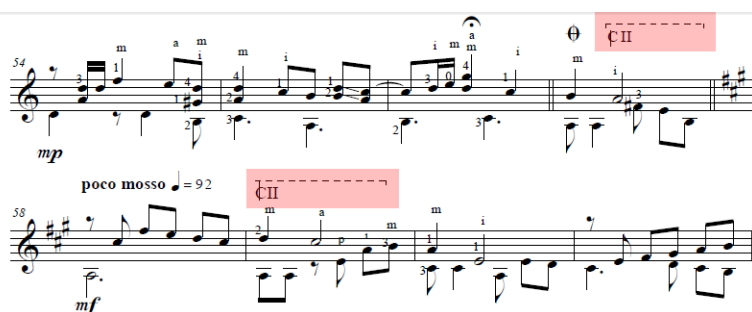


Ilustración 238 Cejilla en la adaptación “Se va con algo mío” compases 57, 59

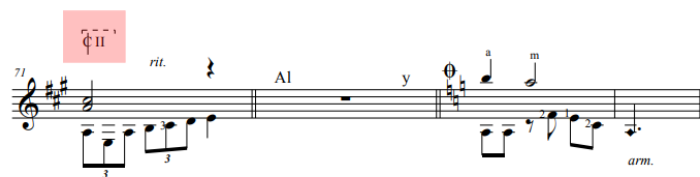


Ilustración 239 Cejilla en la adaptación "Se va con algo mío" compases 71

El arrastre fue otro recurso empleado para ahorrar movimiento de la mano y dar un mejor fraseo a la melodía.

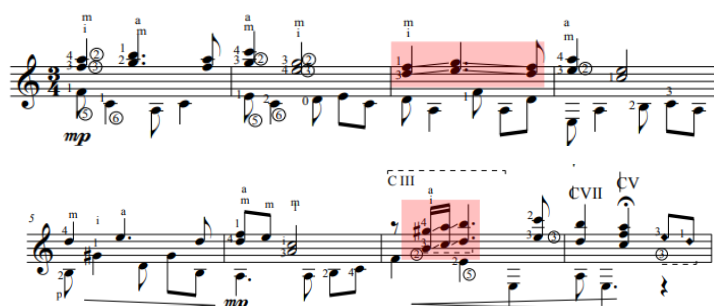


Ilustración 240 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compases 3, 7

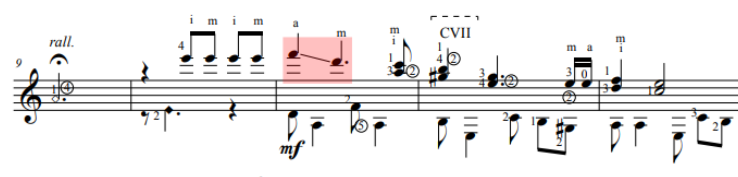


Ilustración 241 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compases 10-11

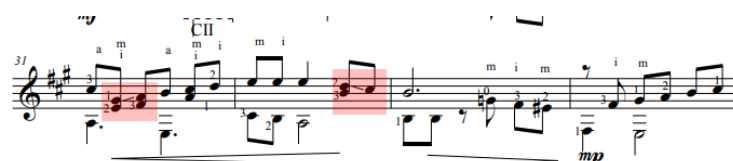


Ilustración 242 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compases 31-32

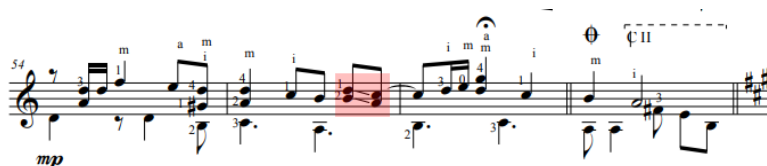


Ilustración 243 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compás 55



Ilustración 244139 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compás 52

Además, el uso de recursos ya escritos en la composición como la apoyatura:

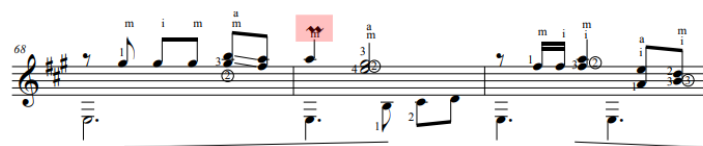


Ilustración 245140 Apoyatura en la adaptación "Se va con algo mío" compás 69

Al igual que en la adaptación de La Toronja y el limón, se utilizó el arpeado como recurso para ejecutar los acordes:



Ilustración 246 Arpeado en la adaptación "Se va con algo mío" compás 15



Ilustración 14147 Arpeado en la adaptación "Se va con algo mío" compás 37



Ilustración 14248 Arrastre en la adaptación "Se va con algo mío" compás 53

Así mismo se utilizó el armónico de manera específica para concluir partes de la obra como por ejemplo al final de la intro.



Ilustración 14349 Armónico en la adaptación "Se va con algo mío" compases 8-9

También se empleó este recurso para pasar a otra parte contrastante de la obra.

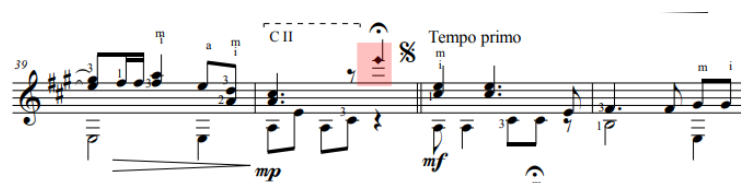


Ilustración 14450 Armónico en la adaptación "Se va con algo mío" compases 3, 7

Y además se utilizó para concluir la obra.

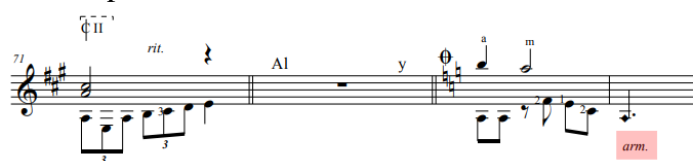


Ilustración 251 Armónico en la adaptación "Se va con algo mío" compás 74

Finalmente, el pizzicato en los bajos para dar otra sonoridad y de igual manera que los armónicos usado para concluir una parte de la obra.



Ilustración 1452 Pizzicato en la adaptación "Se va con algo mío" compás 26

Como se puede observar en el análisis previamente descrito, es posible adaptar conservando la esencia de la obra a pesar de realizar pequeños cambios en los diferentes elementos musicales detallados anteriormente con el objetivo de lograr la naturalidad de ejecución en el instrumento que se esté adaptando, en este



caso la guitarra. Además, cabe señalar que estas obras se basaron en los mismos criterios para adaptar por lo que podemos concluir que a pesar de no haber reglas para realizar una adaptación, se requiere conocer por completo el instrumento al que se va a adaptar así como también se debe tomar en cuenta las normas y consideraciones técnicas desarrolladas en el capítulo anterior con el fin de que esta manera resulte ágil el proceso de adaptación.

2.6 Presentación de las adaptaciones para guitarra

Despedida

Pasillo

Gerardo Guevara

Adap. Tamara Vásquez

Andantino $\text{♩} = 60$

Acoustic Guitar

mf

CVII a m

1. m i m i

2. m

5 pizz.

Ac.Gtr.

8 mp

Ac.Gtr.

12 mf

Ac.Gtr.

16 f

Ac.Gtr.

20 pizz.

©

Ac.Gtr.

23

mp

27

mp

31

mf

35

mp

39

mf

43

f

al X

8^{va}



La Toronja y el Limón

Albazo

Gerardo Guevara

Adap. Tamara Vásquez

©=D

♩. = 80

Acoustic Guitar

Ac. Gtr.

Ac. Gtr.

Ac. Gtr.

Ac. Gtr.

Ac. Gtr.

Ac. Gtr.

©



La Toronja y el Limón

pizz.

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín

La Toronja y el Limón

3

2da vez ritten. CVIII *a tempo* CVIII

Ac.Gtr. 56 *mf*

Ac.Gtr. 60

Ac.Gtr. 64

Ac.Gtr. 68

Ac.Gtr. 71 CVIII

Ac.Gtr. 76 CIII CVIII

Ac.Gtr. 80





4

La Toronja y el Limón

Ac.Gtr.

84

2.

$\text{C}\text{X}_{\text{a}}^{\text{m}}$

CXII

a tempo

cresc.

mf

p

f

a m i

The musical score is for an acoustic guitar, indicated by 'Ac.Gtr.' and the treble clef. It begins at measure 84. The first measure has a '2.' above it, indicating a second ending. The second measure has a '4' above it. The third measure has a '3' above it. The fourth measure has a '4' above it. The fifth measure has a '3' above it. The sixth measure has a '4' above it. The seventh measure has a '3' above it. The eighth measure has a '4' above it. The ninth measure has a '3' above it. The tenth measure has a '4' above it. The eleventh measure has a '3' above it. The twelfth measure has a '4' above it. The thirteenth measure has a '3' above it. The fourteenth measure has a '4' above it. The fifteenth measure has a '3' above it. The sixteenth measure has a '4' above it. The seventeenth measure has a '3' above it. The eighteenth measure has a '4' above it. The nineteenth measure has a '3' above it. The twentieth measure has a '4' above it. The twenty-first measure has a '3' above it. The twenty-second measure has a '4' above it. The twenty-third measure has a '3' above it. The twenty-fourth measure has a '4' above it. The twenty-fifth measure has a '3' above it. The twenty-sixth measure has a '4' above it. The twenty-seventh measure has a '3' above it. The twenty-eighth measure has a '4' above it. The twenty-ninth measure has a '3' above it. The thirtieth measure has a '4' above it. The thirty-first measure has a '3' above it. The thirty-second measure has a '4' above it. The thirty-third measure has a '3' above it. The thirty-fourth measure has a '4' above it. The thirty-fifth measure has a '3' above it. The thirty-sixth measure has a '4' above it. The thirty-seventh measure has a '3' above it. The thirty-eighth measure has a '4' above it. The thirty-ninth measure has a '3' above it. The fortieth measure has a '4' above it. The forty-first measure has a '3' above it. The forty-second measure has a '4' above it. The forty-third measure has a '3' above it. The forty-fourth measure has a '4' above it. The forty-fifth measure has a '3' above it. The forty-sixth measure has a '4' above it. The forty-seventh measure has a '3' above it. The forty-eighth measure has a '4' above it. The forty-ninth measure has a '3' above it. The fiftieth measure has a '4' above it. The fifty-first measure has a '3' above it. The fifty-second measure has a '4' above it. The fifty-third measure has a '3' above it. The fifty-fourth measure has a '4' above it. The fifty-fifth measure has a '3' above it. The fifty-sixth measure has a '4' above it. The fifty-seventh measure has a '3' above it. The fifty-eighth measure has a '4' above it. The fifty-ninth measure has a '3' above it. The sixtieth measure has a '4' above it. The sixty-first measure has a '3' above it. The sixty-second measure has a '4' above it. The sixty-third measure has a '3' above it. The sixty-fourth measure has a '4' above it. The sixty-fifth measure has a '3' above it. The sixty-sixth measure has a '4' above it. The sixty-seventh measure has a '3' above it. The sixty-eighth measure has a '4' above it. The sixty-ninth measure has a '3' above it. The seventieth measure has a '4' above it. The seventy-first measure has a '3' above it. The seventy-second measure has a '4' above it. The seventy-third measure has a '3' above it. The seventy-fourth measure has a '4' above it. The seventy-fifth measure has a '3' above it. The seventy-sixth measure has a '4' above it. The seventy-seventh measure has a '3' above it. The seventy-eighth measure has a '4' above it. The seventy-ninth measure has a '3' above it. The eightieth measure has a '4' above it. The eighty-first measure has a '3' above it. The eighty-second measure has a '4' above it. The eighty-third measure has a '3' above it. The eighty-fourth measure has a '4' above it. The eighty-fifth measure has a '3' above it. The eighty-sixth measure has a '4' above it. The eighty-seventh measure has a '3' above it. The eighty-eighth measure has a '4' above it. The eighty-ninth measure has a '3' above it. The ninetieth measure has a '4' above it. The ninety-first measure has a '3' above it. The ninety-second measure has a '4' above it. The ninety-third measure has a '3' above it. The ninety-fourth measure has a '4' above it. The ninety-fifth measure has a '3' above it. The ninety-sixth measure has a '4' above it. The ninety-seventh measure has a '3' above it. The ninety-eighth measure has a '4' above it. The ninety-ninth measure has a '3' above it. The hundredth measure has a '4' above it.

Gerardo Guevara

⑥=D

[illegible]

2

Me recordarás en el agua

Ac.Gtr.

22

1. 2.

Ac.Gtr.

26

mf

Ac.Gtr.

30

Ac.Gtr.

35

mp *mf*

Ac.Gtr.

40

p *mp*

Ac.Gtr.

45

mf *p*

CVI

CII

CIII

CIII

CIII

CV

The musical score is for an acoustic guitar (Ac.Gtr.) and consists of six staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as treble clef, time signature (4/4), and dynamic markings (*mf*, *mp*, *p*). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The score ends with a double bar line and a repeat sign.



Me recordarás en el agua

3

Ac.Gtr.

49

a p i m a

a m i

m i m i a

m i m i

mp

1. a m i m

2.

CXI

CX

53

p

mf

f

Otoño

Pasillo

Gerardo Guevara

Adap. Tamara Vásquez

⑥ = D

Andantino ♩ = 72

Acoustic Guitar

CVI CIII

Ac. Gtr.

Ac. Gtr.

Ac. Gtr.

Ac. Gtr.

CVII CVIII



The musical score is written for Acoustic Guitar and Ac. Gtr. (Acoustic Guitar). It is in 3/4 time, Andantino tempo (♩ = 72). The key signature is one flat (Bb). The score is divided into measures, with some measures marked with Roman numerals (CVI, CIII, CX, CVIII, CVII, CVIII). The guitar part includes various fingerings (a, m, i, p, 4, 2, 3, 1, 0, 2, 3, 4, 5, 6) and dynamics (mp, p, cresc., decresc., pizz., mf, f). The Ac. Gtr. part includes various fingerings (a, m, i, p, 4, 2, 3, 1, 0, 2, 3, 4, 5, 6) and dynamics (p, decresc., pizz., mf, f). The score is marked with a copyright symbol (©) at the bottom.

Otoño

poco mosso ♩ = 88

Otoño

3

Tempo I ♩ = 72

Ac.Gtr. *mp*

45 *mp*

49 *p* *CVIII* *CIII*

53 *mf* *cresc.*

56 *f*



Se va con algo mío

Pasillo

Gerardo Guevara
Adap. Tamara Vásquez

♩ = 69

Acoustic Guitar

mp

Ac. Gtr.

p *mp*

Ac. Gtr.

rall. *mf*

Ac. Gtr.

mp *mf* *p*

Ac. Gtr.

mf *p*

Ac. Gtr.

pizz.

©

CV III

CV VII

CV

C II

C III

C II

rit.

pizz.

Se va con algo mío

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín

2.7 Presentación de las obras en concierto

Se va con algo mío

3

Ac.Gtr.

50 *rit.* *a tempo* C II

54 *mp* *rit.* C II

58 *poco mosso* C II *mf*

62

65 *mp*

68

71 *rit.* *Al* C II *arm.*



Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín



Se puede definir interpretación musical como la forma de tocar un instrumento basado en conocimientos musicales previos, experiencia y el valor emocional que el artista pueda aportar con el fin de que la música pueda ser entendida y sentida hacia el público. “El concepto de interpretación musical ha variado a lo largo de los siglos. Al hablar de interpretación musical nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales.” (Orlandini, 2012, p.77) (Arnáiz, 2015)

Para interpretar una obra se debe tener en cuenta las características tanto del instrumento como de la obra, respetando así los requerimientos que el compositor pide en la partitura para lograr una mejor interpretación. “La ejecución correcta incluye afinación verdadera, ritmo exacto, tiempo constante y una estricta observación de las indicaciones del compositor. La ejecución bella, por el contrario, requiere un tratamiento refinado de dinámicas, acentos y fraseo, así como cambios de tiempo...”³⁵ (Higueras, 2008)

En conclusión, la interpretación musical depende de muchos factores que afectarán al momento de interpretar una obra, sin embargo solo será escuchada una voz debido a que cada interpretación ya sea de la misma obra variará de acuerdo a los factores antes mencionados. “El intérprete musical es ciertamente un creador, pues sin su aporte vivo la música sencillamente no existe en realidad sino que solo en el papel. Un perfecto ejemplo de interpretación se obtiene mediante el contraste de dos versiones de una misma obra, en manos de artistas distintos. A veces las diferencias pueden ser siderales, a veces no tanto. El hecho es que no hay ni habrá dos versiones iguales. En la interpretación musical, como en la actuación teatral, es el ser humano o el grupo de ellos los que hacen esa única versión de una obra.” (Orlandini, 2016)

³⁵ Ludwing Sophr, Escuela de Violín, 1832 En Max Rudolf, The Grammar of Conducting, Nueva York, Schirmer, 1950, p. 331.



CONCLUSIONES

La adaptación musical es un término que causa controversia ya que su definición es diversa y confundida debido a que se lo hace de manera empírica o la información documentada que existe es escasa gracias a la investigación realizada se ha llegado a fundamentar el concepto de adaptación de la siguiente manera: una obra es adaptada cuando presenta pequeños cambios en los elementos musicales de acuerdo a las posibilidades y técnicas del instrumento al cual se esté adaptando sin embargo, conserva la esencia de su composición.

Al saber la importancia de conocer y efectuar el proceso de adaptación se ha logrado proporcionar las normas y consideraciones técnicas que se deben tener en cuenta antes y mientras se está realizando dicho proceso, tanto de la obra que se va a efectuar como del instrumento al que se va a adaptar.

Por otro lado, a través de este trabajo se quiere dar valor a la música académica ecuatoriana, en este caso se ha elegido obras del compositor Gerardo Guevara ya que cuenta con un extenso bagaje musical, gracias a un análisis se pudo definir los elementos compositivos relevantes y característicos de sus obras para saber que respetar dentro del proceso de adaptación. En otras palabras, se conservó: los ritmos tradicionales, el contrapunto, la presencia de armonía cuartal, la pentafonía y el uso de tensiones tanto en la melodía como en los acordes siendo éstos los hilos conductores inamovibles que lograron mantener la esencia del compositor de sus obras a través de la guitarra.

Finalmente, con el análisis de dos obras adaptadas se puede concluir que es posible adaptar cualquier obra sin perder su esencia al tener un conocimiento previo de las normas y consideraciones técnicas a utilizar dentro de este proceso y por su puesto conocer en lo absoluto el instrumento al que se va a adaptar. Además cabe señalar que gracias a la definición de las características técnicas de la guitarra contribuyo a mejorar el sonido al momento de ejecutar así como también la descripción del uso de los elementos técnicos del instrumento en las adaptaciones fueron claves en la naturalidad de la interpretación.



Universidad de Cuenca

Espero que toda la información pueda ser una contribución muy valiosa para futuros transcritores, adaptadores, arreglistas así como también guitarristas.

Recomendaciones:

- Aumentar la publicación en editoriales de música ecuatoriana para una mayor difusión.
- Apoyar a la creación de una Sociedad guitarrística ecuatoriana generando así un espacio para todos los guitarristas.
- Promover la creación de una productora con el fin de generar medios para conocer el trabajo continuo de la guitarra en el Ecuador.

Bibliografía

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín



Aguado, D. (1924). *Nuevo método para guitarra*. Schonberger.

Alchourrón, R. (1991). Arreglos. En R. Alchourrón, *Composición y Arreglos de Música Popular* (págs. 86-88). Buenos Aires.

Anónimo. (21 de Marzo de 2013). *Acantun Grupo de Cámara*. Recuperado el 11 de Enero de 2018, de El dilema de la Transcripción: <https://acantun.wordpress.com/2013/03/21/el-dilema-de-la-transcripcion/>

Anónimo. (s.f.). *El timbre de la guitarra*.

Anónimo. (s.f.). *Francisco Tárrega Bien intangible en acordes*.

Arévalo, M. (s.f.). *Propuesta de instrumentación para la escritura de obras para guitarra en Colombia a partir de una reflexión crítica sobre la escasa producción compositiva para guitarra*.

Arnáiz, M. (2015). *La interpretación musical y la ansiedad escénica: validación de un instrumento de diagnóstico y su aplicación en los estudiantes españoles de Conservatorio Superior de Música*. Coruña.

Carra, M. (1998). *Acerca de la interpretación en la música*. Madrid.

Clemente, J. (2002). *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Murcia.

Contreras, A. (1998). *La técnica de David Russell en 165 consejos*. Sevilla.

Díaz, N. (2014). *Estudio sobre dos técnicas de pulsación en la guitarra clásica mediante registro EMG de superficie*. Málaga.

Fernandez, E. (2000). Técnica, mecanismo y aprendizaje una investigación sobre llegar a ser un guitarrista. *ART*, 6.

Godoy Muñoz, F. V. (2012). *Catálogo y Antología de la obra coral de Gerardo Guevara*. Quito.

Godoy, F. (2012). *Catálogo y Antología de la obra coral de Gerardo Guevara*. Quito.

Gómez, S. (2010). Resumen de tesis: Transcripción de música polifónica para piano basada en la resolución de grupos de notas y estados finitos. *Inteligencia Artificial*.

Gómez-Meire, S. (2010). Resumen de tesis: Transcripción de música polifónica para piano basada en la resolución de grupos de notas y estados finitos. *Inteligencia Artificial*.

Higueras, F. (2008). *Interpretación musical y creatividad Construcción del discurso social a través del pensamiento y la investigación contemporáneos*. Madrid.

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín



- Kolessov, L. (2012). *La guitarra clásica moderna: análisis interpretativo y pedagógico de sus técnicas a partir de un recital sobre la base de los estudios de las obras musicales de autores varios*. Quito.
- Lerman, F. (2007). *Borrando fronteras Música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004*. Buenos Aires.
- López, A. (s.f.). *La guitarra en la obra de Manuel de Falla: Una lección de atención verdadera hacia el instrumento*.
- López, J. (2015). *Introducción a la armonía y su aplicación en la guitarra*. Buenos Aires: DUNKEN.
- Lovato, G. (2012). *Gerardo Guevara Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales*.
- Molina, D. R. (2006). Definición y ejemplo de términos. En *Vademecum musical* (págs. 10-12). Madrid.
- Navarro, J. (2007). *La enseñanza de la guitarra barroca solista: un diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Barcelona.
- Orlandini, L. (2016). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 77-81.
- Pedreira, M. (2015). *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística*. La Habana: Universitaria.
- Pujol. (1997). *Escuela Razonada de la guitarra libro tres*. Buenos Aires.
- Pujol, E. (1956). *Escuela Razonada de la guitarra libro uno*. Buenos Aires.
- Pujol, E. (1998). *Escuela Razonada de la guitarra libro cuarto*. Buenos Aires.
- Pujol, E. (s.f.). *El dilema del sonido en la guitarra*.
- Rivas, S. (2015). *Una mirada sobre interpretación en la guitarra clásica basada en el "cuarto camino"*. San Juan de Pasto.
- Roch, P. (s.f.). *Método moderno para guitarra Escuela Tárrega*. New York.
- Rodríguez, G. (2016). *La Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y del Bambuco Andino Colombiano*. Zipaquirá.
- Ruz, F. (2010). Análisis Didáctico del sonido y la tímbrica de la guitarra. *Temas para la Educación*.
- Serrallet, R. (2004). La guitarra y Domenico Scarlatti. *Revista Musical Chilena*, pp. 38-62.



Universidad de Cuenca

Ulloque, H. (2012). *La guitarra vallenata adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formato de cuarteto de guitarra y guitarra solista*. Bogotá.

Valdez, C. (2005). *Raúl García Zárate Fundamentos para el estudio de su vida y obra*.

Vazquez, I. (2015). *La explicación de la Guitarra de Juan Antonio Guzmán de Vargas y Guzmán*. México.

ANEXOS

Partituras

Edición y Revisión
David Vazquez

El Espantapajaros

Pasillo Ecuatoriano

Gerardo Guevara
Arr. Fidel Pablo Guerrero

Moderato



Allegretto

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín

El Espantapajaros

25 *i m* *rit.* *a m i* *m a*

f

Moderato

29 *arm.* *8va* *C. V* *C. VII* *C. IV*

p

33 *mf*

37 *a m* *a m* *i m* *a m* *i m* *a m*

espress. *p*

41 *a m* *a i m* *a m* *a i m* *a m* *a m*

p

45 *C. V* *m i*

p

El Espantapajaros

Pasillo ecuatoriano

Gerardo Guevara

Arr. David Vásquez Jaramillo

Moderato

C. VII C. V

Allegretto

C. III C. II C. VI C. III C. VIII C. VII

mf *mp* *mf* *mp*



25 *i m* *rit. a m i*

29 **Moderato** *Arm. 8^{va}* *C. V* *C. VII* *C. IV* *p*

33 *C. V* *C. VII* *C. IV*

37 *a m* *a m* *a m* *a m* *C. III* *i m* *a m* *C. VII* *espress.* *p*

41 *a m* *a m* *a m* *a m* *i m* *i m* *Arm.*

45 *i m* *i m* *m* *C. V* *m i* *4 3 2 1* *6 5* *p*

Gerardo Guevara
arr.por Ryuhei Kobayashi

Autora: Tamara Alexandra Vásquez Marín

C.6

Arm. 12

Moderato

Armonicos 8 ava

p

Nat


Armonicos 8 ava

1.

2.

Arm. 12

Arm. 5



The musical score is written for guitar and includes the following elements:

- Staff 1:** Contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a final measure marked "Arm. 12".
- Section Header:** "Moderato" is written in bold.
- Staff 2:** Labeled "Armonicos 8 ava" (8th natural harmonics), it begins with a piano (*p*) dynamic marking.
- Staff 3:** Labeled "Nat" (natural), it continues the melodic line.
- Staff 4:** Contains a complex sequence of notes with various fingerings and a final measure marked "Arm. 12".
- Staff 5:** Labeled "Armonicos 8 ava", it includes a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2.".
- Staff 6:** Continues the second ending, marked "2.", and includes a final measure marked "Arm. 5".